القصيدة الجاهلية

فى

المفضليات

« دراسة موضوعية وفنية »

تأليف الدكتورة

مى يوسف خليف

كلية الآداب - جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة غريب

٢٠١ شارع كامل صدقى (الفجالة)

· تليفون ٩٠٢١٠٧

« بســم الله الرحمــن الرحيــم »

مقـــدمـة

تعـددت الـدوافـع التى حدت بى إلى اختيار هذا الموضوع ، إذ رأيت أولا كثرة الـدراسـات التى دارت حول الشعـر الجـاهـلى دون الـوقـوف المتخصص المتـأنى عنـد المفضليات ، التى تعد من أقدم المجموعات الشعرية الجاهلية من ناحية ، ومن أشدها توثيقا من ناحية أخرى ، إذ توشك أكثر الدراسات التى تعرضت للمفضليات أن تقف عند الجوانب التاريخية حول الديوان وصاحبه وما يمثله من الحياة الاجتماعية فى العصر الجاهلى ، وبخاصة لأنها جمعت على أسلوب يختلف عن أسس الاختيار التى عرفت من قبل ، والتى حاول أصحابها أن يجمعوا أشعار القبائل ، كل قبيلة فى ديوان خاص ، على نحو ما فعل أبو عمرو الشيبانى فى دواوين القبائل الثمانين التى جمعها ، فقد حرص صاحبها فى اختياره لها أن تغطى مساحة عريضة من الجزيرة العربية تنتشر فيها قبائل مختلفة بعضها من البدو الرحل ، وبعضها من سكان المناطق المستقرة .

ثم كانت رغبتى فى دراسة الأبعاد الفنية للقصيدة العربية الجاهلية ، من خلال هذه المجموعة التى تعد من أكثر مجموعات الشعر الجاهلى توثيقا وبعدا عن شبهات الانتحال التى تحيط بهذا الشعر ، لأن المفضل الذى قام بجمعها يعد على رأس الرواة الثقات فى تاريخ الشعر العربى ، وأيضا لأنها تغطى فترة زمنية طويلة تمتد من بدايات العصر الجاهلى الأدبى حتى تصل إلى عصر المخضرمين مما يقدم فرصة ممتازة لمتابعة التطور الفنى الذى شهدته القصيدة الجاهلية على امتداد هذه الفترة الطويلة .

وساعدتنى طبيعة هذه الاختيارات على تعميق هذه الرغبة وتحقيقها ، لأنها تميزت على غيرهـا من الاختيارات ، بأنها ضمت مجمـوعـة من القصـائد الكاملة على عكس بعض الاختيارات الأخـرى التى تضم قطعـا مختارة من القصائد ، وليس هذا فحسب ولكنها أيضا أكبر مجموعة من الشعر الجاهلى وصلت إلينا ، أكبر من المعلقات ومن الأصمعيات ، مما يتيح الفرصة لتكون الأحكام والنتائج صادرة عن نظرة شاملة إلى أفق واسع فسيح متعدد الرؤى والمشاهد .

ودفعتنى رغبـة أخـرى فى تبـين مساهمة الشعراء المغمورين فى هذا العصر فى بناء القصيدة العـربية ، لأن طائفـة من الأحكام التى صدرت على هذا العصر طغت عليها

سيطرة الشعراء المشهورين الكبار ، وبخاصة أصحاب المعلقات على مجالات البحث الأدبى .

ومن هنا تبدو أهمية هذا الموضوع حين نقف على حقيقة موقف شعرائهم من الحركة الأدبية فى عصرهم ، لعلنا نصل فى النهاية إلى رسم الصورة الدقيقة للقصيدة الجاهلية ، فى حركتهـا الارتقائية على امتداد العصر . وعلى اختلاف بيئاته ، وتعدد قبائله ، وتباين شخصيات شعرائه . ولا يخفى أهمية رصد التطور الفني منذ بدايات هذا الشعر وما وصلت إليه من تطور فى أواخر هذا العصر وبداية العصر الإسلامى . ولا تخفى أهمية التعامل مع نصوص شعرية موثقة بعيدة عن شبهات الشك أو الانتحال ، تجعل الأحكام والنتائج قريبة من اليقين الذى يتيحه الاطمئنان إلى المادة الفنية التى يجرى التعامل معها .

وقد رأيت ـ انطلاقا من هذا الهدف الذى أسعى إليه ـ أن تكون دراستى نصية ، ولذلك كان مصدرى الأساسى هو تلك الوثيقة الموثقة التى تركها المفضل ، والتى تنأى عن الشك والانتحال ، وكل اعتمادى على النسخة التى قام على تحقيقها الأستاذان أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون . كما جعلت دواوين الشعراء الجاهليين مصادر أخرى أرجع إليها كلما أحسست ضرورة لاستشارتها ، ثم تأتى بقية المصادر التى درج الباحثون فى الشعر الجاهلى على العـودة إليها فى نقل رواية أو مناقشة رأى من الآراء ، وعلى رأسها الأغانى وطبقات فحـول الشعـراء ، والشعر والشعراء . أما المراجع فقد كانت من ناحية بعض دراسات المستشرقين حول شعر هذه الحقبة من تاريخ الأدب العربى ، وكانت ـ من ناحية أخرى ـ دراسات بعض الباحثين العرب الذين شغلوا بهذا العصر .

وانطلاقا من طبيعة الموضوع ، واتجاهه إلى الدراسة الموضوعية والدراسة النصية ؛ وزعت الكتاب على ثلاثة أبواب :

باب يدرس المضمون ، وباب يدرس الشكل ، وباب يدرس البناء الفنى . ووزعت الباب الأول على فصلين ، درست فى الفصل الأول الموضوعات الكبرى التى تتردد بصورة واسعـة فى المفضليات ، وهى شعـر الحـرب والفخـر ، والمدح ، والهجاء ، والوصف . ودرست فى الفصـل الثانى الموضوعات الصغرى التى يقل ترددها فيها ، وهى الغزل ، والرثاء وبعض التأملات فى الموت والحياة ، وشعر الصعلكة .

ووزعت الباب الثانى على ثلاثة فصول ، وقفت فى الفصل الأول منها عند الشكل العام للقصيدة ، وجعلت الفصل الثانى لدراسة المقدمات والخواتيم وخصصت الفصل الثالث لدراسة أساليب التخلص وحديث الرحلة .

وقسمت الباب الثالث إلى ثلاثة فصول أيضا ، جعلت الفصل الأول للبناء اللغوى والأسلوب ، وجعلت الفصل الثانى للبناء التصويرى ودرست فيه الصورة التشبيهية ، والصورة الاستعارية ، والكناية . وأما الفصل الثالث فدرست فيه البناء الموسيقى فى جانبيه : الخارجى المتمثل فى الأوزان والقوافى ، والداخلى المتمثل فى التوزيع الموسيقى للكلمات والجمل وفى الموسيقى البديعية .

وعلى امتداد هذه الفصول الثمانية خضعت دراستى لمنهج تحليلى يتعامل أساسيا مع النص ، يحلله ، ويرصد من خلاله الظواهر الموضوعية والفنية التى تحدد الملامح والسمات التى تميزه .

وتظل محاولتى هذه بداية أتمنى أن تكون قد حققت شيئا مما تمنيته لها من التعرف على هذا العصر البعيد الذى يمثل البداية العبقرية لرحلة فنية طويلة استمرت أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان منذ أن بدأت حركتها من أعماق الجزيرة العربية فى القرن الخامس الميلادى حتى اليوم .

وتظل هذه المحاولة مدينة ـ قبل كل شىء ـ لأستاذى الكبير الأستاذ الدكتور / شوقى ضيف الذى شرفت باشرافه على هذا البحث ، والذى كان دوره فيه أكثر من دور المشرف ، فقد كان رائدا خبيرا بمسالك الطريق ، منحنى من خبرته ما أعاننى على المضى فيه ، وما قوم خطاى عليه ، وجنبنى كثيرا من العثار والزلل ، فأتقدم إليه شاكرة عونه الصادق ، وأنا أشعر بأننى غير قادرة على الوفاء بحقه علىّ .

كما يظل لأستاذى وأبى الأستاذ الدكتور / يوسف خليف فضل توجيهى إلى الجوانب الإيجابية فى هذه الدراسة ، ولا أستطيع أن أسجل دوره فى هذا العمل، إلا باعترافى بأنه كان دوراً عظيماً وجاداً ، أفدت منه إفادة منهجية تتجاوز صفحات هذا البحث ، كما أفدت منه تعلم الصبر والمثابرة ، والوقوف المتأنى الهادىء أمام النصوص ، وأفدت منه ـ قبل ذلك كله ـ خبرته بالعصر الجاهلى ، ولعلى أكون قد أفدت أيضا من حسه الدقيق بالنص الأدبى . ولا شك أننى مدينة له أساسا بهذا الاتجاه إلى دراسة الشعر العربى فى أصوله الأولى ، كما كنت مدينة له دائماً فى دراستى الأدبية منذ نشأتى المدرسية والجامعية .

وبعـــد . . فهذه محاولتي كما استطعت أن أنهض بها ، فإن حالفها التوفيق فذلك فضل من الله أحمده عليه ، وإن تكن الأخرى فحسبي أن أكون أخلصت النية ، وصدقت العـزم ، وآثـرت صعوبة الطريق ، تاركة السهل منه ، حتى أتعلم كيف أحمل التبعة ، وأتحمل المشقة ، وأرعى أمانة الكلمة ، وعلى الله قصد السبيل . .

مي يوسـف خليف

القـاهرة ١٩٨٩

تمهـــيد

« المفضليـــات »

قيمتهـا الأدبيـة والتـاريخية

يمكن أن تجد المفضليات مكانها فى باب الأمالى لأنها أمليت على الأمير العباسى ابن أبى جعفر المنصور الذى تولى الخلافة بعد أبيه وتلقب بالمهدى ويمكن أن تجد مكانها بين الاختيارات الأدبية التى يقوم بها راوية أو عالم بقصد التعليم والتأديب . ويمكن أيضا أن تجد مكانا بين الحماسات وهو أمر متفرع عن طبيعة الاختيار ، وبخاصة أن النصوص التى اختارها المفضل غلبت عليها الروح الحماسية والطابع البطولى حيث انتشر فيها شعر الفخر الفردى والقبلى فى السلم والحرب وتصوير أيام العرب إلى الحد الذى تجاوز فيه ثلثها تقريبا .

ويضم ديوان المفضليات مائة وثلاثين قصيدة فى النسخة التى نهض بتحقيقها الأستاذان أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، وقد ذكر ابن النديم أن عدد قصائد المفضليات مائة وثمان وعشرون قصيدة مختارة وقد تزيد وتنقص وتتقدم القصائد وتتأخر بحسب الرواية عن المفضل . والصحيحة التى رواها عنه ابن الاعرابى (١) .

وتأتى قيمة المفضليات من أنها أقدم مجموعة صنفت فى اختيار الشعر العربى إذ كان الرواة قبلها يصنفون أشعار القبائل ، يضمون فيها أشتات شعر كل قبيلة على حدة ، ويجعلون كلا منها كتابا ، وقد أحرز المفضل سبقا فى صنيعه هذا فى جمع مختارات الشعر العربى (٢) .

ومن المعروف أن الكوفة حفلت بعدد من الرواة الثقات الذين حفظوا الشعر ونقلوه بأمانة ودقة ، ممن لا يرقى الشك إلى روايتهم (٣) . وكان المفضل المتوفى سنة ١٧٠ للهجرة على رأس هؤلاء ، وقد أجمع الكوفيون والبصريون على توثيقه ، وشهدوا له بالعلم والدقة والأمانة وسعة المعرفة بأشعار الجاهلية وأخبارها وأيامها ، وخبرته الكبيرة بأنساب العرب .

---

(١) الفهـرست ١٢٨ .

(٢) مقدمة الديوان ص ٩ .

(٣) الدكتور يوسف خليف : حياة الشعر فى الكوفة / ٢٧٥ وما بعدها .

ولم تمنع الثقة في المفضل من الاختلاف بعد ذلك حول عدد قصائد المفضليات ونسبتها إليه ، فقد ذكر المحققان أن عدد القصائد التى رويت بشرح أبى محمد الأنبارى الكبير مائة وست وعشرون قصيدة ، وأنهما أضافا القصائد الأربعة المكملة للمائة والثلاثين من نسخ أخرى غير نسخة الأنبارى (١) . وهناك شبه اتفاق على أن المفضليات التى بين أيدينا ليست جميعها من اختيار المفضل ، وأن عدد القصائد التى قرأها المفضل على المهدى ولقنه الشعرَ العربى من خلالها ثمانون فقط ، ثم قرأها بعض أصحاب الأصمعى عليه ، وأضافوا إليها بعض ما أعجبوا به من مختار الشعر فزاد عددها (٢) .

ورد الدكتور شوقى ضيف المجموعة كلها إلى المفضل ، وانتهى إلى أن المفضل اختار أولا ثمانين ألقاها على المهدى ، ثم زادها إلى مائة وثمان وعشرين (٣) .

أما عن الأسس الفنية التى قام عليها اختيار المفضل لتلك المجموعة فترجع إلى أمرين : أحدهما ذوقه الخاص ، والآخر رغبة الخليفة . يروى صاحب الأمالى أن المنصور مر ذات يوم بالمهدى يقرأ على أستاذه المفضل قصيدة المسيب بن علس العينية التى مدح بها القعقاع بن معبد بن زرارة سيد بنى تميم فى الجاهلية والإسلام الذى كان يقال له لكرمه وجوده « تيار الفرات » ، فلم يزل واقفا من حيث لم يشعر به أحد حتى استوفى سماعها ، ثم ذهب إلى مجلسه ، وبعث فى طلب الأمير والأستاذ ، فلما حضرا أبدى المهدى إعجابه الشديد بحسن اختيار المفضل للشعر وأثنى عليه ، ثم قال له : لو عمدت إلى أشعار الشعراء المقلين واخترت لفتاك لكل شاعر أجود ما قال لكان ذلك صواباً (٤) ، وهو موقف يكشف عن تدخل الخليفة فى طبيعة الاختيار ، وإظهار الشعراء المقلين فى الديوان ، أما عن قصائدهم فلا شك أنها صدرت عن ذوق المفضل ورؤيته لما يمكن أن يفيد منها فى تأديب تلميذه ، ولعله آثر ذلك اللون من الشعر الفخم الجزل القوى البناء الذى أعجب الخليفة بمثال منه ، والذى جعل المهدى يجالس الشعراء فى مصلاه يستمع إلى المجيد فيثيبه ، وإلى المقلد فيرد عليه شعره ، وربما سهر مسهدا فى بيت أو بيتين من الشعر الإنسانى حتى يجد من يخفف عليه ويسرى عنه (٥) .

ومما لا شك فيه أن هذا الاختيار صدر عن ثقافة خاصة بصاحبه الذى عُرف بمكانته

---

(١) مقدمة التحقيق / ١٠ .
(٢) انظر : ذيل الأمالى ١٣٠ .
(٣) العصر الجاهلى ١٧٧ .
(٤) ذيل الأمالى ١٣٠ - ١٣٢ .
(٥) الدكتور مصطفى الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب ٤٧٤ .

بين الرواد الأوائل من رواة الشعر والأدب وأيام العرب ، فجاء أوثق من روى شعر الأوائل ، فهو واسع الثقافة ، وافر الحظ منها ، صادق الرواية ، وقد عُدَّ في المُحدِّثين وكان ذا خلق ودين ، فقد كان يكتب المصاحف ويقفها على المساجد تكفيرا عما كتبه بيده من شعر الهجاء .

ويدل موقفه من الرواة الآخرين على دقته البالغة في رواية الشعر ، يروى ابن الأعرابي أنه قال : « قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده فلا يصلح أبدا » ، فقيل له : وكيف ذلك ؟ أيخطيء في روايته أم يلحن ؟ قال : « ليته كان كذلك فإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب ، لا ، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم ، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل أو يدخله في شعره ، ويحمل ذلك عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند ناقد فذ وأين ذلك [1] » .

فهذه الرواية تكشف عن دور المفضل في الرواية وفهمه لها ودقته فيها ، وهي تحمل اتهام حماد من قبل رجل كوفي مع شهادته له بعلو مكانته في العلم والرواية والإحاطة بأشعار العرب .

ومما يزيد من الثقة في المفضل أن البصريين وثقوه وهو كوفي ، وهي شهادة تؤكد سلامة منهجه في الرواية وقدرته على فهم الشعر ونقده « ومن الطريف أن المفضل قد جعل من المهدي بمصاحبته له ناقدا جيدا للشعر ، صيرفيا فيه يميز الصحيح من المنحول [2] » .

ومن هذا المنطلق ترد المفضليات قضية الانتحال التي كثر الحديث فيها عند القدماء والمحدثين ، مستشرقين وعربا ، وليس هنا مجال عرض هذه الآراء ، فهي كثيرة كثرة الدراسات التي قامت حولها بين الاتهام والدفاع ، وقد أصبح أمر الانتحال مرفوضا على ضوء دراسات حديثة دققت في تأصيل الشعر الجاهلي وتوثيقه ونفي الموضوع منه مثلما صنع الدكتور شوقي ضيف في كتابه « العصر الجاهلي » والدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه « مصادر الشعر الجاهلي » .

فإذا ما قلنا بانتهاء الحوار حول قضية الانتحال هذه ، وجدنا الحديث حول المفضليات ينتهي دائما إلى توثيقها واعتبارها مصدرا دقيقا من مصادر الشعر الجاهلي « ولو لم

---

(١) الأغاني ٦ / ٨٩ ، ومعجم الأدباء ٤ / ١٤٠ .
(٢) الدكتور مصطفى الشكعة . مناهج التأليف عند العلماء العرب ١٠٨ .

يصلنا سوى هذه المجموعة الموثقة لأمكن وصف تقاليد هذا الشعر وصفا دقيقا ، فقد مثلت الحياة الجاهلية ، ودارت مع الأيام والأحداث وعلاقات القبائل بعضها ببعض وبملوك الحيرة والغساسنة وانطبعت فى كثير منها البيئة الجغرافية (١) » .

أما عن توصيف الديوان ومن روى لهم المفضل من الشعراء وما أورده من مختارات شعرية لهم فيبدو من الصعب أن نعرف على وجه الدقة سنى ولادة هؤلاء الشعراء وسنى وفاة كل منهم ، ولا نستطيع أن نتبين تعاقبهم جميعا بشكل دقيق ، ذلك أن مراعاة التسلسل الزمنى عند الشعراء الجاهليين يعد أمرا أدواته غير ميسرة ، فكثيرا ما اختلفت الروايات فيهم مما يجعل من الصعب الوصول إلى يقين واضح فى ترتيبهم ولكن محاولة الترتيب هذه قد تتهيأ من إدراك تطور الصياغة عند بعض الشعراء ، وإن كان الإسلام يمثل حدا فاصلا فى هذه القسمة فى ترتيب الشعراء .

ففى المفضليات مجموعة قليلة من المخضرمين والإسلاميين ، أما الكثرة الغالبة فمن الجاهليين ، وإذا تركنا المجهولين الذين لم تعرف أسماؤهم أو شخصياتهم والذين يختلف الرواة حولهم ، فإننا نستطيع أن نذكر أن الجاهليين الذين لا شك فيهم هم : المرقشان الأكبر والأصغر ، والأخنس بن شهاب ، وأفنون التغلبى ، وأوس بن غلفاء الهجيمى ، وبشامة بن الغدير ، وبشر بن أبى خازم ، وبشر بن عمرو بن مرثد ، وتأبط شرا ، وثعلبة بن عمرو العبدى ، وثعلبة بن صعير المازنى ، وجابر بن حنى التغلبى ، والجميح الأسدى ، وحاجب بن حبيب الأسدى ، والحادرة، والحارث بن حلزة اليشكرى ، والحارث بن ظالم المرى ، والحارث بن وعلة الجرمى ، والحصين بن الحمام المرى ، وخراشة بن عمرو ، وذو الإصبع العدوانى ، وراشد بن شهاب اليشكرى ، وزبان بن سيار المرى، وسبيع بن الصيم التيمى، وسلامة بن جندل السعدى، وسلمة بن الخرشب الأنمارى ، وسنان بن أبى حارثة المرى ، والشنفرى الأزدى ، وضمرة بن ضمرة النهشلى ، وعامر بن الطفيل ، وعامر الخصفى المحاربى ، وعبد الله بن سلمة الغامدى ، وعبد يغوث بن وقاص الحارثى ، وعلقمة بن عبدة، وعميرة بن جعل، وعوف بن الأحوص، وعوف بن عطية ، والكلحبة العرنى ، والمثقب العبدى ، ومحرز بن المكعبر الضبى ، ومرة بن همام بن مرة ، والمسيب بن علس ، ويزيد بن الخذاق الشنى ، أما المخضرمون فهم : أبو ذؤيب الهذلى ، والمخبل السعدى ، والمزرد بن ضرار ، وعمرو بن الأهتم ، وعبدة بن الطبيب ، وربيعة بن مقروم ، وسويد بن أبى كاهل ، ومتمم بن نويرة ، وعبد الله بن عنمة الضبى ، وأبو قيس بن الأسلت الأنصارى ، وعبد قيس بن خفاف .

---

(١) الدكتور شوقى ضيف / العصر الجاهلى ١٧٨ .

وأمـــا الإســلاميون فهم : جبيهــاء الأشجعى ، والمــرار بن منقــذ ، وشبيب بــن البرصاء ، والسفاح بن بكير اليربوعى . ومن الواضح أن المفضل قد غطى باختياراته هذه مساحة واسعة من الجزيرة العربية تنتشر فيها قبائل مختلفة روى لشعرائها ، وغطى أيضا فترة طويلة من تاريخ الشعر العربى تمتد من العصر الجاهلى حتى تصل إلى العصر الإسلامى مرورا بعصر المخضرمـين . ومن هنـا يبرز جانب آخـر لقيمـة المفضليات وأهميتها حيث تستعرض الشعر العربى طولا وعرضا على اتساع هذه المساحة من ناحية ، وعلى امتداد هذه الفترة الطويلة من ناحية أخرى .

الباب الأول

دراسة فى المضمون

الفصل الأول : موضوعات كبرى :

١ ـ الحرب .
٢ ـ الفخر .
٣ ـ المدح .
٤ ـ الهجاء .
٥ ـ الوصف .

الفصل الثانى : موضوعات صغرى :

١ ـ الغزل .
٢ ـ الرثاء .
٣ ـ تأملات فى الحياة والموت .
٤ ـ الصعلكة .

الفصل الأول

موضوعات كبرى

١ - الحرب .
٢ - الفخر .
٣ - المدح .
٤ - الهجاء .
٥ - الوصف .

١ - الحـــرب

قام المجتمع الجاهلى على أساس قبلى ، فكانت القبيلة وحدة الحياة الاجتماعية فى هذا العصر ، ومن حولها قامت مجموعة من التقاليد الثابتة تعارف عليها أبناء القبائل واتخذوا منها دستورا عرفيا اتفقوا عليه والتزموا به وأخذ فى نفوسهم صورة مقدسة وصلت بهم الى درجة الايمان المطلق بكل ما يفرضه عليهم من واجبات ، وما يحدده لهم من التزامات ، وما ينظمه بينهم من علاقات اجتماعية . وكان أساس هذا الدستور « العصبية » التى تجعل الفرد يؤمن بقبيلته ، ويتعصب لها ، ويقدم كل ما يملك من أجلها . ولم يكن شعراء القبائل فى هذا العصر إلا صورة من أبنائها لهم ما لأبنائها من حقوق ، وعليهم ما على أبنائها من واجبات ، وارتبطت حركتهم الفنية بحركتها الاجتماعية ، وقفوا شعرهم لخدمتها ، وأداروا فنهم حول قضاياها ، وكانوا جنودا تحت السلاح ، وكان شعرهم سلاحا فى أيديهم معدا دائما للانتصار لقبائلهم [١] .

ومن خلال هذه العصبية القبلية ، وفى ظل « العقد الاجتماعى » الذى فرضته على أبناء القبائل كان هناك « عقد فنى » [٢] نشأ فى ظل هذه العصبية بين القبائل وشعرائها ، وهو عقد كأن يفرض عليهم أن يكونوا ألسنة معبرة عنها ، وأن يكون شعرهم صحفا تتحدث عن كل ما يشغل مجتمعها القبلى من قضايا تتصل بحياتها الاجتماعية . ولذلك كانت منزلة الشاعر الجاهلى فى قبيلته منزلة رفيعة ، وأهميته لها أهمية كبيرة تصورها تلك الفرحة التى كانت تموج بها نفوس أبناء القبيلة إذا نبغ من بينهم شاعر ، فكانوا يتخذون من هذه المناسبة عيدا يحتفلون به ، تمد فيه الولائم ، وتقام حفلات الغناء والرقص والموسيقى ، ويهنىء أفراد القبيلة بعضهم بعضا ، وتفد عليهم وفود القبائل الأخرى تهنئهم [٣] . أو - كما يقول ابن رشيق - « كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال

---

(١) دكتور يوسف خليف : الشعر الجاهلى بين القبيلة والفردية ، مجلة المجلة ، العدد .
(٢) المرجع السابق ، المقالة نفسها .
(٣) المرجع السابق ، المقالة نفسها .

والـولـدان ، لأنـه حماية لأعـراضهم ، وذب عن أحسـابهم ، وتخليد لمآثـرهم واشـادة بذكـرهم »[١] . ولعـل هذا هو الذى جعل فرحة القبيلة بشاعرها لا تعـد لها الا فرحتها « بغلام يولد ، أو فرس تنتج »[٢] وذلك لأن فيهما فارس القبيلة المنشود وبطلها المنتظر ، ومن هنا كان من أرفع ألقاب التمجيد وأسمى أوسمة الشرف التى يضفيها المجتمع الجاهلى على أحد أبنائه أن يخلع عليه لقب « شاعر فارس »[٣] .

وقـد حدد هذا العقد الفنى مجالات الحركة أمام شعراء القبائل فحصرها فى دائرة العصبية القبلية : ومن هنا كان كثير من موضوعات الشعر الجاهلى مرتبطا بقضايا المجتمع القبـلى ، وقـد جعـل هذا الارتبـاط الذات الفردية تختفى إلى حد بعيد من شعر شعراء القبائل ، حتى إذا ظهرت هذه الذات ظهرت من خلال ارتباط الشاعر بمجتمع قبيلته ، وما يشده إليه من وشائج وعلاقات ، فهو - حتى فى هذا « الصوت الفردى » يصدر - فى الحقيقة - عن إحساس « بالوجدان الجماعى » فى قبيلته ، فقد يفتخر الشاعر بنفسه ، ولكنه - فى حقيقة الأمر - يدور فى إطار الفخر القبلى فتتداخل الدائرتان الذاتية والقبلية ، ويبدو الشاعر معبرا عن نفسه من خلال القبيلة ، يذوب وجدانه الفردى فى وجدانها الجماعى . وإن لم نعدم أن نعثر على قطع متفرقة فى ديوان الشعر الجاهلى اتخذ منها الشعراء مجالا للتعبير عن ذواتهم الفردية ، ولكنها - على كل حال - لا تمثل الصورة العامة لهذا الشعر . ولذلك كانت «القبيلة» هى الطابع العام للشعر الجاهلى، ولم تستطع « الفردية » أن تنازع القبلية مكـانها العريض فى هذا الشعر ، ولعلنا نجد فى هذا تفسيرا لارتفاع صوت القبيلة فى قصائد المفضليات الجـاهلية ، ففى هذه القصائد يعلو الصوت القبلى ، وتتردد أصداؤه فى ثنايا أبياتها بصورة قوية ، حتى ليصبح من اليسير أن نرسم صورة دقيقة لحياة القبيلة الجاهلية ، وعلاقة الشاعر بها ، ودوره الفنى فيها ، من خلال هذه القصائد التى تكشف بوضوح عن واقع الحياة التى عاشها الشاعر مرتبطا بقبيلته « بالعقد الاجتماعى » وما يفرضه عليه من « عقد فنى » يفرض عليه بدوره ذلك الموقف الملتزم من قضاياها . وهو موقف جعل الرواة يرون فى الشعر ديوان العرب ، أو - على حد عبارة ابن سلام - « وكان الشعر فى الجاهلية ديوان علمهم ، ومنتهى حكمهم ، به يأخذون ، واليه يصيرون »[٤] .

---

(١) العمدة ١ / ٤٩ .

(٢) المصدر السابق ١ / ٤٩ .

(٣) Tritton, The Ency. of Islam, art. " Shi'r ".

(٤) طبقات فحول الشعراء / ١٠ .

وكانت حياة القبائل فى الجزيرة العربية على امتدادها العريض صورة من التنقل المستمر والحركة الدائبة والاضطراب المطرد والترحال الذى لا يهدأ ولا يستقر سعيا وراء مواقع الغيث ، وطلبا ملحا لمنابت الكلأ . ولعل هذا هو الذى جعل الباحثين يذهبون الى أن القاعدة التى تقوم عليها حياة البدو فى الصحراء « قاعدة متقلقة » (١) ، وأن « كل جانب من جوانب الحياة البشرية فى الصحارى يحمل طابع الحركة » (٢) . ولا نكاد نستثنى من ذلك إلا تلك المدن القليلة المتناثرة فى هذه الجزيرة الواسعة التى استقرت فيها الحياة استقرارا نسبيا بحكم ظروفها الجغرافية ، وإن تكن طبيعة الحياة الاجتماعية القبلية ظلت هى القاعدة الأساسية التى تقوم عليها حياة سكانها المستقرين فيها .

وكان الغزو وسيلة مشروعة من وسائل الحياة فى المجتمع الجاهلى . وكما كان الغزو يصدر أحيانا عن دوافع قبلية تتصل بأمن القبيلة ومكانتها الاجتماعية كان يصدر أحيانا أخرى عن دوافع حيوية تتصل بحاجات الحياة الأساسية . « ومعروف أن الجزيرة استحالت فى الجاهلية الى ما يشبه ميدانا كبيرا ما تزال تقتتل فيه القبائل ، وتسل السيوف ، وتصوب الرماح والنبال ، وتدق الأعناق والرؤوس ، وبذلك كانت حياتهم حروبا مستمرة ، فكل قبيلة دائما واترة موتورة أو قاتلة مقتولة » (٣) .

وهكذا كانت شريعة الغزو المقدسة فى حياة القبائل الجاهلية استجابة لهذين الدافعين : لمطالب الأمن من ناحية ، ولمطالب الحياة من ناحية أخرى ، أو على حد تعبير لامانس ـ « أن الغزو كان أساسا من الأسس التى قام عليها بناء المجتمع الجاهلى » (٤) . ولعل هذا هو الذى جعل العرب يقولون فى أمثالهم « الغزو أدر للقاح ، وأحد للسلاح » (٥) . ولعل هذا أيضا هو ما دفع بعض الباحثين (٦) الى القول بأن العرب فى جاهليتهم لم يحاربوا قوما خارجين عنهم ، فما عرف التاريخ أنهم جهزوا جيشا لمحاربة فارس والروم خارج الجزيرة العربية الا بعد الإسلام ، وانما كانت حروب الجاهلية بين قبائلها فحسب (٦) » .

---

(١) Semple, Influences of Geographic Environment, p. 490.

(٢) Ibid, pp. 487, 488.

(٣) د. شوقى ضيف : الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور / ١٩ .

(٤) Lemmens, Le Berceau de l'Islam, Vol. I, p. 247.

(٥) ابن قتيبة : عيون الأخبار ١ / ٢٤٤ .

(٦) د. زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب / ٢٩ .

ومع مشروعية الغزو فى شريعة القبائل البدوية كان احتياجها الطبيعى للشاعر ، لعله يبرر موقفها أو يزيد فى حماستها ، أويسجل دورها فى الذود عن حماها وحقها المشروع فى العيش ، وأيضا ليمجد بطولاتها ، ويهجو خصومها ، ويرثى قتلاها . ومن هنا ذهب أكثر الشعر الجاهلى فى موضوع الحماسة ، ولعل هذا هو الذى جعل أبا تمام يجعل هذاالموضوع أول موضـوع فى مختاراته التى اختار لها اسم هذا الموضوع أيضا ، ومن هنا أيضا كثرت أحاديث الشعراء فى وصف الوقائع والأيام ، وأحاديث الثأر والانتقام ، وكثر مع هذا كله الفخر والهجاء .

★ ★ ★

ومن الطبيعى ـ على أساس ما لاحظناه من مشروعية الغزو فى حياة القبيلة الجاهلية ومن أهميتها من أجل أمنها وعيشها ـ أن يكون شعر الحرب أو ـ كما يسميه الرواة العرب ـ « شعر الأيام » هو الموضوع الأول من الموضوعات التى تتناول قضايا القبيلة ، أو القضية الكبرى التى شغلت شعراء القبائل فى هذا العصر كما شغلت سائر أبنائها . وشعر الحرب الجاهلى يستقطب حوله موضوعات كثيرة تتصل به : من فخر بالقبيلة ، وتمجيد لبطولاتها ، وتنويه بمثلها الخلقية وقيمها الاجتماعية ، ورثاء لقتلاها ، وهجاء لأعدائها . وهى كلها موضوعات نستطيع أن ندرجها تحت موضوع الحماسة بالمفهوم الذى تعارف عليه أبو تمام فى اختياراته المشهورة .

وتعرض المفضليات بصورة واضحة مفهوم الحماسة كما كان يتصوره العربى الجاهلى مزاجا من البطولة والمروءة والرغبة فى الانتقام ، والحرص على الثأر ، والاحساس بالعصبية القبلية التى تدفع أبناء القبيلة الى نصرة اخوانهم ظالمين أو مظلومين (١) .

ولنبدأ بالصورة العامة للحرب كما صورها شعراء المفضليات ، وهى صورة تتردد كثيرا فى قصائدهم ، ونقف عند الأبيات التى قالها محرز بن المكعبر الضبى مفتخرا بانتصار قومه تميم فى يوم الكلاب الثانى على قبيلة مذحج وأحلافها من اليمن (٢) :

---

(١) « انصر أخاك ظالما أو مظلوما » (الميدانى : مجمع الأمثال ٢/٢٤٢) .

(٢) المفضلية ٦٠ ص ٢٥١ ، ٢٥٢ . ويوم الكلاب الثانى بين تميم واليمن ، فقد تحالفت قبائل اليمن من مذحج وكندة وأغاروا على تميم ، ودار بين الفريقين قتال شديد انتصرت فيه تميم ، وهزمت قبائل اليمن .

فِدىً لقومِىَ ما جمَّعْتُ مِنْ نَشَبِ — إذْ لَفَّتِ الحربُ أقواماً بأقْوامِ
إذْ خُبِّرَتْ مَذْحِجٌ عَنا وقد كُذِبَتْ — أَنْ لَنْ يُوَرِّعَ عَنْ أَحْسابِنا حَامِ
دارتْ رَحانا قليلاً ثم صبَّحَهُمْ — ضَرْبٌ يُصَيِّحُ مِنه جِلَّةُ الهَامِ
ظلَّتْ ضِباعُ مُجَيْراتٍ يَلُذْنَ بِهِمْ — وألحَمُوهُنَّ مِنْهُم أىَّ إلحَامِ
سارُوا إلَينا وهُمْ صِيدٌ رُؤوسُهُمُ — فَقَدْ جَعَلْنَا لهُمْ يوماً كأيَّامِ
حتَّى حُذُنَّةَ لَمْ نترُكْ بها ضَبُعاً — إلا لَهَا جَزَرٌ مِنْ شِلْو مِقْدَامِ
ظلَّتْ تَدوسُ بَنى كَعْبٍ بِكَلْكِلهَا — وهَمَّ يُوم بَنِى نَهْدٍ بإظْلامَ (١)

فهو يسجل انتصار قومه فى هذا اليوم الذى يراه الاخباريون من أشهر أيام العرب فى الجاهلية مفتخرا بهم وبما أوقعوه فى أعدائهم من قتل ، وهو يبدأ ببداية القتال فيسجل ما وقعت فيه مذحج من خطأ حين ظنت أن قومه لن يستطيعوا الدفاع عن أحسابهم ، فقد كذبت الحرب ظنهم ، فدارت رحاها ، ثم لم تلبث الا قليلا حتى أخذت ضرباتهم تتوالى فى شدة وعنف على رؤوس أعدائهم ، وتساقط القتلى والتفت الضبع حولهم تستمتع بالوليمة الشهية التى قدمها قومه لها ، واستمرت الحرب تطحن أعداءهم حتى أظلم كل شىء حولهم .

ومثل ذلك نراه فى هذه الأبيات لجابر بن حنى التغلبى (٢) مفتخرا ببلاء قومه فى يوم الكلاب الأول الذى دارت رحاه بين بكر وتغلب :

نُعَاطى الملوكَ السِلْمَ ما قَصَدُوا بِنَا — ولَيسَ علينا قتلُهُمْ بمُحَرَّم
وكائِنْ أَزَرْنَاَ الموت مِنْ ذِى تَحِيَّةٍ — إذا مَا ازْدَرَانَا أو أَسَفَّ لِمَأْثَمِ (٣)

---

(١) يورع : يكف ويدافع عنها . جلة الهام : معظم الرأس . مجيرات : اسم مكان تنسب اليه الضباع . ألحموهن : أطعموهن اللحم . حذنة : اسم موضع . الجزر : قطع اللحم . الشلو : مفرد أشلاء وهى بقايا القتيل .

(٢) المفضلية رقم ٤٢ - الأبيات ٢٠ - ٢٨ ص ٢٠٨ .

(٣) أسف لمأثم : دنا منا . آلى : أقسم ، والآلية : اليمين ، الشقاء : الفرس الطويلة . الصلدم : القوية ، اتنى : يريد انثنى ، الشنعاء : الضربة الشديدة . والصورة : شبه حكة يجدها الانسان فى رأسه . والمتظلم : الظالم . والأسود : الحية العظيمة ، والسالخ : صفة للحية لأنها تغير جلدها كل عام .

وقد زَعَمتْ بهراءُ أَنَّ رَماحَنَا ... رماحُ نَصَارى لا تخوضُ إلى الدم
فَيْوم الكُلاَب قد أزالَتْ رِمَاحُنَا ... شُرَحْبِيلَ إذْ آلَى أَلِيَّةَ مُقْسِمِ
لِيَنْتَزِعَنْ أَرْمَاحَنا ، فأَزَالَهُ ... أبو حَنَشٍ عَنْ ظَهْرِ شقاء صِلْدِمِ
تناوَلَهُ بالرُّمْحِ ثم اتَّنَى لَهُ ... فَخَرَّ صَرِيعًا لِلْيَدَيْنِ ولِلفَمِ
وكان مُعَادِينا تَهِرُّ كلابُهُ ... مَخافَةَ جيشٍ ذِى زُهَاءٍ عَرَمْرَمَ
وعَمْرُو بنُ همَّامٍ صَفَعْنَا جبينه . ... بشَنْعَاءَ تشفى صَوْرَةَ المُتَظَلِّمِ
يرىَ الناسُ مِناَّجِلْدَ أَسْوَدَ سَالِخٍ ... وفَرْوَةَ ضِرْغَامٍ من الأُسْدُ ضَيْغمِ

إنه يفتخر بقومه من بنى تغلب الذين كان خصومهم البكريون يظنون أنهم لنصرانيتهم لا يحسنون القتال ، فقد أثبتت الحرب كذب هذا الظن ، فهم يسالمون من سالمهم ، ويحاربون من اعتدى عليهم ، وهم لا يقبلون الضيم ، ودونه الموت ، وكل أحداث المعركة تؤكد ذلك ، فكم تركوا على أرضها من أعدائهم من قتلى ، وكم أسقطوا منهم من فرسان ، وكم رأى أعداؤهم منهم حيات قاتلة وأسْداً ضارية .

وتتردد مع صورة الحرب صور مختلفة من التهديد والوعيد يصبها شعراء القبائل على خصومهم ، ينذرونهم من خلالها بأيام رهيبة تتناقل أنباءها أرجاء الجزيرة ، وتتردد أصداؤها فى آفاقها الواسعة العريضة . يقول الحارث بن ظالم [١] متوعدا الملك النعمان بن المنذر :

قِفَا فاسْمَعَا أخْبِركُمَا إذ سأَلْتُمَا ... مُحَارِبُ مَولاهُ وثَكْلاَنُ نادِمُ
فأُقْسِمُ لولاَ من تَعرَّضَ دونَهُ ... لخالَطَهُ صافِى الحَدِيدةِ صَارِمُ
حَسِبْتَ أبا قابُوسَ أنَّكَ سَالِم ... ولمَّا تُصِبْ ذُلًّا ، وأنفك [٢] راغم

فالشاعر هنا لا يتورع عن تهديد الملك نفسه مفتخرا بمن قتله من قومه من قبل ، وأنه قادر على أن يكرر المأساة من جديد .

---

(١) المفضلية ٨٨ ص ٣١١ ، ٣١٢ الأبيات ١ - ٣ .
(٢) محارب مولاه يريد أنا محارب مولاه لأنه قتل ابن الملك ، ويريد بقوله « ثكلان نادم » الملك النعمان الذى قتل ابنه فهو ثكلان نادم .

ومن الطبيعى أن يقف شعراء القبيلة الأخرى يردون هذا التهديد ، ويتوعدون بدورهم خصومهم ، على نحو ما نرى فى قول راشد بن شهاب اليشكرى يرد على قيس بن مسعود الشيبانى تهديده ووعيده : [١]

فَمَهْلاً أبا الخَنْساءِ لا تشتُمَنَّنِى ... فتقرَعَ بعد اليَوْمَ سِنَّكَ من نَدَمْ
ولا تُوعِدَنِّى إنَّنِى إن تُلاقِنِى ... معى مشرفِىٌّ فى مضارِبِه قَضَمْ
ونبلٌ قِرَانٌ كالسُّيور سلاجِمٌ ... وفرعٌ هَتُوفٌ لا سَقِىٌّ ولا نَشَمْ
ومُطَّرِدُ الكَعْبَيْنِ أسمرُ عاتِرٌ ... وذاتُ قَتيرٍ فى مواصِلِها دَرَمْ
مُضاعَفَةٌ جَدْلَاءُ أوْ حُطَمِيَّةٌ ... تُغَشِّى بنَانَ المرءِ والكَفَّ والقَدَم [٢]

فهو يريد تهديد خصمه ، وينذره بحرب ضروس تتركه يقرع السن بعدها ندما ، وهى حرب أعد لها كل عدتها من سيوف وسهام وقسى ورماح ودروع .

ومن خلال هذا الجدل العنيف بين شعراء القبائل من تهديد بعضهم لبعض ، ورد بعضهم على بعض ، ظهر الفخر الذى امتزجت فيه ذات الشاعر بذات القبيلة ، وذاب فيه وجدانه الفردى فى وجدانها الجماعى ، فلم يكن فخر الشاعر بنفسه مجرد تسجيل لموقف فردى فحسب ، ولكنه كان قبل كل شىء تسجيلا لموقف القبيلة كلها التى ينطق بلسانها ويعبر عنها . ويتجلى هذا الامتزاج فى أقوى صوره فى مجال الحديث عن البطولة فى ساحات القتال حيث تدخل « الأنا » فى إطار « النحن » لتتحرك بدوافعها بما هو مستكن فى ضمائرها ومستقر فى أعماقها . يقول يزيد بن الخذاق الشنى [٣]

---

(١) المفضلية ٨٦ ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ الأبيات ٤ - ٨ .

(٢) المشرفى : السيف . وقضم : تكسر من كثرة الضرب به . والنبل القران : أى المتشابهة . والسلاجم : الطوال . والفرع : القوس . والهتوف : التى تحدث صوتا عند الرمى بها . والسقى : الشجر ينمو فيشرب منه . والنشم : شجر ينمو على الماء أيضا . يريد أن قوسه صلبة لم تؤخذ من شجر ضعيف ينمو على الماء ، ولكنها أخذت من شجر ينمو على ماء المطر فهو أصلب له . ومطرد الكعبين : الرمح . عاتر : صلب . وذات قتير : يريد الدرع ، والقتير : رؤوس المسامير . والدرم : الاستواء والمضاعفة : الدرع نسجت حلقتين حلقتين . وجدلاء : محكمة ، والحطمية : الدرع نسبة إلى صانع دروع مشهور .

(٣) المفضلية ٧٨ ص ٢٩٥ ، ٢٩٦ الأبيات ٥ - ٩ .

يأبَى لنا أنا ذوُو أنَفٍ ... وأصولُنَا من مَحْتِدِ المَجْدِ
إن تغْزُ بالخَرْقاء أُسْرَتَنَا ... تَلَق الكتائِبَ دُونَنا تَرْدِى
أحَسِبْتَنَا لحماً علىَ وضَمٍ ... أمْ خِلْتَنَا فى البأسِ لا نُجْدِى
ومكَرْتَ مُعْتَليًا مَخَنَّتَنَا ... والمَكْرُ مِنْكَ عَلاَمَةُ العَمْدِ
وهَزَزْتَ سيفَكَ كى تُحارِبَنَا ... فانظُر بسيفِك مَنْ بِهِ تُرْدِى [1]

إن الشاعر هنا ينفذ من خلال الجدل العنيف بين التهديد والوعيد والرد عليهما إلى هذا الفخر بالعزة والأنفة وكرم الأصل وعراقته ، وأيضا بالشجاعة والقوة والبأس والثقة بالنفس فى غمرات القتال حيث تبدو الثقة عنصرا أساسيا من عناصر النصر .

ويقول عامر المحاربى [2] يرد على الحصين بن الحمام المرى ويتوعده مفتخرا بقومه :

فأبقَتْ لنا آباؤُنَا من تُراثِهِمْ ... دَعَائِمَ مَجْدٍ كانَ فِى الناس معما
ونُرْسى إلى جُرْثُومَةٍ أدركَتْ لنَا ... حديثا وعادِيًّا من المجْد خِضْرِمَا
بَنَى مَنْ بَنَى مِنهمُ بِنَاءً فَمَكَّنُوا ... مكاناً لنا منهُ رَفِيعاً وسُلَّمَا
أولئِكَ قومِى إنْ يَلُذْ ببيوتهم ... أخُو حَدَثٍ يوماً فلن يُتَهَضَّمَا
وكَمْ فيهمُ من سيِّد ذى مَهَابَةٍ ... يُهَابُ إذَا مارائِدُ الحَرْبِ أضْرَمَا
لنَا العِزَّةُ القعساء نَخْتَطِم العِدَى ... بها ثُمَّ نَسْتَعْصى بها أنْ نُخَطَّمَا
هُمُ يَطِدُونَ الأرضَ لَوْلاَهُم ارْتَمَتْ ... بمَنْ فَوْقَها مِنْ ذِى بيانٍ وأعْجَمَا
وهُمْ يدْعَمُونَ القومَ فِى كلِّ مَوْطِنٍ ... بكُلِّ خَطِيبٍ يَتْرُكُ القومَ لَظُمَّا
يقومُ فَلاَ يَعْيَا الكلامَ خَطِيبُنَا ... إذَا الكربُ أثْنَى الجِبْسَ أنْ يتكلمَّا
وكنَّا نُجوماً كلَّمَا انقضَّ كَوْكَبُ ... بَدَا زاهِرُ منهنَّ ليسَ بأقْتَمَا
بدَا زَاهِرٌ منهنَّ تأوِى نجُومُهُ ... إلَيْه إذا مستأسِدُ الشَّر أظْلَمَا

---

(١) الخرقاء : أراد بها الجهل . تردى : تمشى مشيا فيه سرعة ولكنه دون العدو . المخنة : الأنف ، يريد أنه أراد إذلالهم وإرغام أنوفهم .
(٢) المفضلية ٩١ ص ٣١٨ - ٣٢١ الأبيات ١٥ - ٢٧ .

ألا أيُّهــا الـمُسْتَخْبِــرى ما سألْتَنِى ... بأيامِنــا فى الـحَــرْبِ إلاَّ لِتَعْلَمَــا
فمَــا يَسْتَـطِيعُ النـاسُ عَقْـداً نَشُـدُّهُ ... ونَنْقُضُــه منهمْ وإنْ كانَ مُبْــرَمَـا [1]

لقـد استغل الشاعر فرصة الحديث عن الحرب وانتصار قومه فيها ، وهو الحديث الـذى بدأ به قصيدته ، لينفذ منها إلى هذا الفخر العريض الذى يستمر فيه حتى نهاية القصيدة ، وكأنما لم يكن حديث الحرب إلا من خلال هذا الفخر الذى يملأ على الشاعر نفسه . إنه يفتخر بقومه ونسبهم البعيد ، وبمجدهم التليد والطريف ، وبأسهم يجيرون من استجار بهم ، وأن فيهم السادة الذين يخشى بأنهم فى غمرات القتال ، وأن لهم العزة التى تذل أنوف أعدائهم ، وأنهم ثابتون كالجبال ، بل انهم يمسكون بالأرض أن تميد ، وأن فيهم الخطباء الذين يغيظون أعداءهم ، والنجوم التى تضىء الظلمات حين يشتد الشر وتظلم الفتن ، وانهم يملكون القدرة على نقض ما أبرمه الناس ، ولا يستطيع الناس نقض ما أبرموه . إنه يمد دائرة فخره ويتسع بها متخذا من التراث العريض الذى خلفه آباؤه له قاعدة يرتكز عليها ، وكأنما اتخذ من رابطة النسب التى آمن بها العرب إيمانا مطلقا رابطة تربط بين المـاضى والحاضر ، وحافزا من الحوافز الكبرى التى تدفع الخلف إلى الاقتداء بالسلف ، وهو فى كل ذلك يصدر عن ضرورة نفسية تحاول أن توصل لنفسها من واقع الماضى البعيد أصولا كبرى ومثلا عليا يعتز بها ويدير حولها هذا الفخر العريض الذى يمتزج فيه الفخر الفردى بالفخر القبلى ، ويتم هذا الرباط الوثيق الذى يتحكم فى مجتمع القبيلة كله بين الـذات والجماعـة ، والـذى يجعـل الفخر فى القصيدة الجاهلية يسير فى خطين متوازيين : خط فردى وخط قبلى ، وقد دفع هذا الموقف المستشرق الانجليزى نيكلسون إلى القول بأن « جميع الفضائل التى تدخل فى مفهوم العربى عن الشرف لا تعد صفات شخصية أصيلة فى النفس أو مكتسبة ، بل معطيات موروثة يستمدها الرجل من أسلافه ويحتفظ بها مؤتمنا عليها حتى يسلمها من غير شائبة إلى ذريته [2] » .

---

(١) الجـرثومة : الأصل . والعادىّ : القديم . والخضرم : الواسع العريض . أضرم : أشعل النار ، وكانوا إذا توقعوا حربا وأرادوا جمع القبيلة أوقدوا نارا على جُبلهم (انظر الحيوان ٤ / ٤٧٤ - ٤٧٥) . نختطم العدى : نضرب أنوفهم . يطدون الأرض : يثبتونها حتى لا تزول من مواضعها كأنهم الجبال . الأقتم : الذى علاه القتام وهو الغبار فذهب بضوئه . مستأسد الشر : شديده .

(٢) التاريخ الأدبى للعرب / ١٧٠ .

وقد وقف الشعراء طويلا أمام وصف الخيل التى كانت عدتهم الأساسية فى القتال ، والتى كانت مجالا لاظهار الفروسية ، وابداء البراعة فى الكر والفر والهجوم والدفاع ، فالخيل هى السلاح الذى لم يكن المقاتل القديم بقادر على الاستغناء عنه ، والذى يتوقف عليه قدر كبير من النصر . ويتردد وصف الخيل فى قصائد المفضليات بصورة واسعة ، ويرتبط ارتباطا وثيقا بحديث الوقائع والأيام . يقول المرقش الأصغر [1] .

غَدَوْنَا بصَافٍ كالعسَيب مُجَلَّلٍ ... طويناهُ حيناً فَهْوَ شزْبٌ مُلَوَّحُ
أسِيلٌ نَبيلٌ ليس فيه مَعَابَةٌ ... كُمَيْتٌ كَلَوْنِ الصِّرْفِ أرْجَلُ أقرح
على مِثلهِ آتى النَّدِىَّ مُخَايِلاً ... وأغمِزُ سِرًّا : أىُّ أمْرَىَّ أربْحُ
ويَسْبِق مطرُوداً ويلحقُ طَارِداً ... ويخرُجُ مِن غَمِّ المضِيقِ ويَجرَحُ
تَراهُ بشِكَّاتِ المُدَجِّجِ بَعْدَمَا ... تَقَطَّعَ أقْرَانُ المُغِيرةِ يَجْمَحُ
شَهِدْتُ به فى غارةٍ مُسْبَطرَّةٍ ... يطاعِنُ أُولاَها فِئَامٌ مُصَبَّحُ
كما انْتَفجَتْ منَ الظِّباءِ جدَايَةٌ ... أشَمُّ إذَا ذَكَّرْتَهُ الشَّدَّ أفْيَحُ
يَجُمُّ جُمُومَ الحِسى جاشَ مَضِيقُهُ ... وجرَّده مِنْ تحت غَيْلٌ وأبْطَحُ [2]

والشاعر هنا يصف فرسه فى المجالين الأساسيين اللذين يعتمد العربى عليهما عادة ، وهما الصيد والحرب ، ففرسه صالح فى أيام السلام للصيد ، وصالح فى ساحات القتال للحرب ، ويخلع عليه فى كلا المجالين من الصفات ما يجعله صورة مثالية للجواد العربى ، فهو صافى اللون ، ضامر ، أملس ، محجل ، أغر ، وهذه كلها صفات تؤهله ليكون جوادا مثاليا فى مجال الصيد ، وهو سريع ، قادر على الخلاص من المواقف الضيقة ، شديد النشاط حين يشتد القتال كأنه ظبى فتى أو كأنه ماء يندفع من نبع ضيق فيشتد اندفاعه وارتفاعه ، وهى صفات تؤهله ليكون حصانا مثاليا فى مجال الحرب .

---

(١) المفضلية ٥٥ ص ٢٤١ الأبيات ١٢ ـ ١٩ .

(٢) المجلل : الذى عليه سرجه . وطويناه : جعلناه ضامرا . الملوح : الشديد الضمور والشزب : الضامر ، والصرف : صبغ أحمر تصبغ به الجلود . والأرجل : الذى فى قوائمة بياض . والأقرح : الذى فى وجهه بياض . والمخايل : الذى فيه خيلاء . والشكات : جمع شكة وهى السلاح . والغارة المسبطرة : الممتدة الطويلة . والفئام : الجماعة . والمصبح الذى يغيرون عليه فى الصباح . وانتفحت : خرجت ثائرة . والجداية : الظبية الشابة . وأشم : طويل . وأفيح : واسع الخطى . ويجم : يسرع . والحسْى : مستقر الماء فى الرمل . والغيل : الماء الكثير . والأبطح : الحصى . وجرده : يريد كشفه من الشجر .

ويقول عوف بن عطية : [1]

وأعـددْتُ لِلحـربِ مَلْبُونَـةً ... تَرُدُّ على سَائِسِيهَا الحِمَارَا
كُمَيتاً كَحَاشِيَةِ الأَتْحَمِيِّ ... لَمْ يَدَعِ الصُّنعُ فيها عُوارَا
رُوَاعَ الفُؤادِ يكادُ العَنِيفُ ... إذَا جَرَتِ الخَيلُ أن يُسْتَطارَا
لَهَا شُعَبٌ كإيادِ الغَبِيـ ... ـطِ فَضَّضَ عَنها البُنَاةُ الشِّجَارَا
لَهَا رُسُغٌ مُكْرَبٌ أيِّدٌ ... فلا العظمُ واهٍ ولا العِرْقُ فَارَا
لَهَا حَافِرٌ مثلُ قَعْبِ الوَلِيـ ... ـدِ يتَّخِذُ الفَأرُ فيه مغَارَا
لها كَفَلٌ مثلُ متْنِ الطِّرَا ... فِ مَدَّدَ فيهِ البُنَاةُ الحِتَارا [2]

إنه يصف فرسه التى أعدها للحرب ويخلع عليها الصفات التى تؤهلها للقيام بدورها الفعال فيها ، فهى سريعة تسبق الحمار الوحشى ، وهى قوية محكمة الخلق ، ضامرة ، مفتولة العضلات خالية من كل عيب كأنها حاشية برد من برود اليمن المشهورة ، وهى ذكية القلب متوقدة النشاط ، لا تكاد تستقر . ثم يمضى فى وصف أعضائها ليؤكد الصورة التى رسمها فى بداية أبياته .

ومع وصف الخيل ينتشر وصف الأسلحة سواء منها أسلحة الهجوم : السيف والرمح والقوس والسهام ، أو أسلحة الدفاع : الدرع والترس والمغفر ، على نحو ما نرى فى أبيات الحصين بن الحمام المرى [3] .

نُطارِدُهم نَسْتَنْقِذُ الجُرْدَ كالقَنَا ... ويَسْتَنقِذُونَ السَّمْهَرِيَّ المُقَوَّمَا
عَشِيَّةَ لا تغنى الرِّمَاحُ مكانَها ... ولا النَّبْلُ إلَّا المَشْرفِيَّ المَصَمِّمَا

---

(١) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ ، الأبيات ١١ : ١٧ .

(٢) الملبونة : التى تسقى اللبن اكراما لها واعتزازا بها . والأتحمى : ضرب من البرود . والعوار : العيب ويريد بالصنع هنا الدواء الذى يستخدمونه لاضمارها . رواغ الفؤاد : ذكية شديدة الحساسية . والشعب : فقرات الظهر . والغبيط : الرحل ، وإياده مقدمته . فضض : أزال وفرق . والشجار : خشب الهودج ، والمكرب : الحبل الشديد الفتل . والأيد : القوى ويريد بقوله فار العرق انه انتفخ وهذا يدل على ضعف القوائم فى الخيل . القعب : القدح ، والطراف : الخيمة من الجلد ، والحتار : الحبل الذى تشد به .

(٣) المفضلية ١٢ ص ٦٤ والأبيات ٩ - ١٦ .

لَدُنْ غدوة حتى أَتَى الليلُ ، ما تَرَى   من الـخيلِ إلا خارجيًّا مُسَوِّمَا
وأجردَ كالسِّرْحَانِ يَضْرِبُهُ النَّدَى   ومحبوكةً كالسِّيدِ شَقَّاءَ صِلْدِمَا
يَطَأْنَ مِنَ القَتْلَى ومِن قِصَدِ القَنَا   خَبَاراً فما يَجْرِينَ إلَّا تَجَشُّمَا
عَلَيْهِنَّ فتيانٌ كساهُمْ مُحَرِّقٌ   وكانَ إذا يكْسُو أجاد وأكْرمَا
صفائِحَ بُصْرَى أَخْلَصَتْهَا قُيُونُها   ومُطَّردًا من نسجِ دَاوُودَ مُبْهَمَا
يَهُزُّونَ سُمْراً مِن رماحِ رُدَيْنَةٍ   إذَا حُرِّكَتْ بَضَّتْ عوامِلُهَا دَمَا (١)

إنه يقدم قائمة بالأسلحة التى كان يستخدمها العرب فى حروبهم : الخيل والسيوف والرماح والنبال والدروع ، ويرسم لكل منها الصورة التى كان العربى يحرص على أن يراها لها ، فالخيل ضامرة كأنها الرماح المقومة ، سريعة كأنها الذئاب ، ولكنها مع سرعتها تتحرك بصعوبة فى ميدان القتال لكثرة ما تطأ من قتلى ومن قطع الرماح المتكسرة فوق الأرض ، والفرسان فوق ظهورها وقد اكتمل لهم سلاحهم : سيوف أحسنت صنعها قيون بُصرى ، ورماح أحسنت تقويمها ردينة ، ودروع محبوكة السرد كأنما أحكمتها يدا داوود النبى ، ونبال يستكمل بها فى إشارة خاطفة اليها قائمة أسلحته الرهيبة . واذا كان الحصين قد أشار الى نباله هذه الاشارة الخاطفة فان شاعرا آخر ، هو ذو الأصبع العدوانى (٢) يلح عليها ويفصل القول فيها ، بينما يحشد سائر أسلحته حشدا مركزا فى بيت واحد ، وكأنه يتحول به إلى معرض من معارض الأسلحة يعرض فيه نماذج منها ، ويرصها بعضها إلى جانب بعض :

إمّا ترى شِكّتى رُمَيْحَ أَبِى   سَعْدٍ فَقَدْ أَحْمِلُ السِّلَاحَ مَعَا
السيفَ والـرُّمْحَ والكِنَانَةَ والـ   ـنَّبْلَ جِيَادًا محشُورَةً صُنَعَا

---

(١) السمهرى : الرمح . والمشرفى : السيف . والخارجى من الخيل : الجواد الذى لم يعرف نسبة وإنما عرف بقوته وجودته ، وشرف بنفسه لا بنسبه . والمسوم : المعلم بعلامة فى الحرب وكانت هذه العلامات مما يحرص عليه الفرسان الشجعان فى العصر الجاهلى . والمحبوكة : الفرس المحكمة الخلق المفتولة فتلا شديدا . والشقاء : الطويلة . والصلدم : الصلبة . وقصد القنا : قطع الرماح المتكسرة . والخبار : الأرض اللينة فيها جحور . ومحرق : لقب سمى به جماعة من ملوك العرب . المطرد : الدرع ، والمبهم من الدروع الذى لا خروق فيه ، أو الخالص اللون الذى لا يخالط لونه لون آخر . وردينة : امرأة بالبحرين كانت تقوّم الرماح .

(٢) المفضلية ٢٩ ص ١٥٣ الأبيات ٧ ـ ١٠ .

قَوَّمَ أفـواقَـهَـا وتَـرَّصَـهَـا أنْـبَـلُ عَدْوَانَ كُلِّهـا صَنَـعَـا
ثم كَسـاهَـا أحـمّ أسـودَ فَيـ ـنَـانـاً وكـانَ الثـلاثَ والتَّبعَـا [1]

وتتكرر معارض الأسلحة هذه فى قصائد أخرى ، وكأنما كان الشعراء يحرصون على أن يستعرضوا أسلحتهم فى كل متاسبة يقدمون فيها صورا من بطولتهم وفروسيتهم على نحو ما نرى عند ثعلبة بن عمرو العبدى [2] :

وشَـوْهَـاءَ لم تُوشَمْ يدَاهَـا ولم تُذَلْ فقـاظَـتْ وفـيهـا بالـوليدِ تقـاذُفُ
وتُعْـطِيكَ قبـلَ السـوط ملْءَ عِنـانهـا وإحْضَـارَ ظَبْىٍ أخْـطَأتْـهُ المَجـادِفُ
بللْتُ بهـا يَوْمَ الصُّـرَاخ ، وبَعْضُهُمْ يَخُـبُّ به فى الـحَـىِّ أوْرَقُ شارِفُ
بيضَـاءَ مِثْـلِ الـنُّـهْىِ ريحَ ومَـدُّهُ شآبـيبُ غَيْثٍ يَحْـفِشُ الأُكْمَ صَائِفُ
ومُـطّرِدٍ يُرْضِـيكَ عنـدَ ذَواقِـهِ ويمضى ولا يَنْـآدُ فِيمـا يُصَـادِفُ
وصفـراءَ من نَبْـعٍ سِلَاحٍ أُعِـدُّهَـا وأبيضَ قُصَّـالِ الضَّـرِيبـة جارفُ
عتادِ امرئٍ فى الحرب لاواهِنِ القُوَى ولا هو عَمَّـا يقـدِرُ اللهُ صَارفُ
به أشهَـدُ الحـربَ العَـوانَ إذَا بَدَتْ نَوَاجِـذُهَـا واحْمَـرَّ منهـا الطَوَائِف [3]

---

(١) الشكة : السلاح . وقوله : رميح أبى سعد كناية عن كبره حتى أصبح يمشى على عصا ، وأبو سعد ـ فى أخبار العرب القديمة ـ هو لقيم بن لقمان الحكيم كبر وعُمّر طويلا حتى صار يمشى على عصا . المحشورة : يريد أنها سهام محددة . والصنَعُ : المحكمة العمل . الأفواق : جمع فُوق وهو موضع الوتر من السهم . وترصَّها : أحكمها . الأحم : الأسود يريد به الريش الأسود الذى تكسى به السهام . الفينان : اللين الناعم وقوله « الثلاث والتبع » يريد بها ثلاث ريشات من مقدم الجناح وما تبع ذلك من الريش الذى يليه .

(٢) المفضليات ٧٤ ص ٢٨١ الأبيات ٥ ـ ١٢ .

(٣) الشوهاء : الفرس الحسنة الخلق . لم توشم يداها : أى نقية لم تحتج الى وشم . لم تذل : لم تهن ، والإذالة : الاهانة . التقاذف : التدافع فى العدو . والاحضار : العدو . المجادف : ما يرمى به من حصى أو سهام أو نحو ذلك . بللت بها : أى ملكتها . والأورق : الجمل فى لون الرماد . والشارف : المسن الكبير . والبيضاء : الدرع . والنهى : الغدير . وريح : أصابته الريح . ويحفش : يقشر . والمطرد : الرمح . وينآد : يرجع . والصفراء : القوس . وقصال : قطاع . والجائف : الذى يبلغ الجوف . والطوائف : النواحى .

ومعرض أسلحة ثعلبة أشد اتساعا من معرض ذى الأصبع العدوانى ، فيه الفرس التامة الخلق السريعة العدو ، وفيه الدرع المسرودة التى يشبهها بالغدير ، وفيه الرمح المقوم الذى يمضى الى هدفه ولا يحيد عنه ، وفيه القوس التى صنعت من شجر النبع ، وفيه السيف القطاع الذى لا يرتد حتى ينفذ فى أحشاء العدو . انها نماذج أسلحته التى يعتمد عليها فى الحرب حين تشمر عن ساقها ، وتبدى عن نواجذها وتحمر آفاق البادية من نيرانها .

وتنتشر هذه المعارض فى المفضليات بصورة واسعة ، تارة يعرض فيها الشاعر نماذج كاملة لأسلحته ، وتارة يعرض نماذج مختارة منها ، تارة يفصل فى الحديث عنها ، وتارة يوجزه ويركزه . يقول أبو القيس بن الأسلت [1] :

أعـددتُ للأعـداءِ مَوْضُـونَـةً ... فَضْـفَـاضَـةً كالـنَّـهْيِ بالـقَـاعِ
أحـفِـزُهَـا عَنـىِّ بِذِى رَوْنَـقٍ ... مهـنَّـدٍ كالـمِـلْحِ قَطَّاعِ
صَدْقٍ حُسَـامٍ وادقٍ حَـدُّهُ ... وُمْـخَـبـأٍ أسْـمَـرَ قَرَّاعِ
بَـزُّ امرىءٍ مُسْـتَـبْـسِـلٍ حـاذِرٍ ... لِلدَّهْـرِ ، جَلْدٍ غَيْرِ مِجْـزَاعِ [2]

إنه يقدم فى معرضه الحربى بعض أسلحته بصورة مركزة تقل فيها التفاصيل الى حد كبير : الدرع المحكمة النسج التى تغطى الجسد كله ، والتى يشبهها بالغدير ، والسيف المهند القطاع الذى يشبهه بالملح ، والترس الذى اتخذه من جلود الإبل السمر وشده قويا ليحمى به جسده .

ويقول يزيد بن الخداق الشنى [3] :

نُعِـدُّ ليوم الـروع زَغْفـاً مُفَـاضَـةً ... دِلاَصًـا وذَا غَرْبٍ أَحَـدَّ ضَرُوسَـا
نُجِـيدُ عليهـا الْبَـزَّ فى كُلِّ مَأْزِقٍ ... إذا شَهِـدَ الجَمْعُ الكَثِيفُ خَمِيسَا [4]

---

(١) المفضلية ٧٥ ص ٢٨٣ الأبيات ٦ - ٩ وأبو القيس شاعر مخضرم ولكن هذه القصيدة تدور فى جو جاهلى خالص مما يرجح أن تكون جاهلية .

(٢) الموضونة : الدرع . وأحفزها عنى أى أدفعها . والرونق : ماء السيف . والصدق : الصلب . ووادق : حاد ماض . والمخبأ : يريد له الترس . والبز : السلاح . والقراع : الصلب .

(٣) المفضلية ٧٩ ص ٢٩٧ . البيتان ٥ - ٦ .

(٤) الزغف : الدرع اللينة . والمفاضة : الواسعة . والدلاص : السهلة . والأخذ : الخفيف ، والضروس : يريد به القاطع .

إن معرض الشاعر هنا لا يضم إلا نوعين من الأسلحة : الدروع والسيوف ، وكأنه اكتفى بهما رمزين لأسلحة الدفاع وأسلحة الهجوم . ومثله ما نراه عند الحصين ابن الحمام [1] الذى يضم معرضه نفس النوعين :

شدَدْنـا عليهـمْ ثمَّ بالـجَـوِّ شَدَّةً ... فلاَ لكـم أُمًّـا دَعَـوْنـا ولا أبَـا
بكُـلِّ رُقَـاقِ الـشَّـفْـرتَـين مُهَـنَّـدٍ ... وأَسْـمَـرَ عرَّاض المَهَـزَّة أَرْقَبَـا [2]

وفى بعض القصائد نرى المعارض لا تضم إلا نوعا واحدا من الأسلحة على نحو ما نرى فى قول عبد المسيح بن عسلة [3] :

غَدَوْنَـا إليهْـم والـسُّيُوفُ عِصِيُّنَـا ... بأَيْمَـانِنَـا نَفْلى بِهِنَّ الجَمـاجِمَـا

وفى قوله خراشة بن عمرو العبسى [4] الذى يكتفى فى معرضه بالسيوف أيضا :

وجَـمْـعَ بَنـى غَنْمٍ غداةَ حُبَـالَـةٍ ... صَبَحْن مع الإشْـرَاقِ مَوْتًـا مُعَجَّـلا
بكُـلِّ سُرَيْجِـيٍّ جَلاَ الـقـين مَتْـنَـهُ ... رقيق الحَواشِى يترُكُ الجُرْحَ أَنْجَلا [*]

ولعل شاعرا من شعراء المفضليات لم يفصل القول فى وصف أسلحته مثلما فعل المزرد ابن ضرار فى مفضليته الطويلة المشهورة [6] التى مطلعها :

صحا القلبُ عن سَلْمَى وملّ العَوَاذِلُ ... ومـا كادَ لأياً حُبُّ سَلْمـى يُزَايِلُ

ففى هذه القصيدة معرض رائع للأسلحة يوجه الشاعر اليه اهتماما كبيرا فى عرض نماذجه وتصنيفها وتفصيل القول فيها ، فهو لا يكاد يفرغ فى مقدمتها من حديث الشيب

---

(١) المفضلية ٩٠ ص ٣١٦ البيتان ٦ - ٧ .

(٢) الجو : موضع . العراض : الشديد الاضطراب ، يريد الرمح . والأرقب : الغليظ .

(٣) المفضلية ٨٣ ص ٣٠٤ البيت الثانى .

(٤) المفضلية ١٢١ ص ٤٠٤ البيتان ١٢ ، ١٣ .

(٥) حبالة : موضع . والسريجى : السيف نسبة إلى سريج وهو رجل كان مشهورا بصناعة السيوف فى الجاهلية . الأنجل : الواسع .

(٦) المفضلية ١٧ ص ٩٣ . ومع أنه من المحتمل أن يكون الشاعر نظم هذه القصيدة بعد الاسلام لأنه يتحدث فى مقدمتها عن الشيب ، فان القصيدة كلها تدور فى جو جاهلى خالص يستعيد فيه الشاعر ذكريات شبابه من فتوة وفروسية وهو التى مرت به فى جاهليته .

والشباب ، وما أعاد إلى نفسه من ذكريات صاحبته الجميلة ، حتى ينطلق فى فخر عريض بفروسيته التى وهبها للدفاع عن قومه ، ومن خلال هذا الفخر يفصل القول فى عدة الحرب التى أعدها لها ، ويطيل فيها اطالة واضحة ، فيبدأ بوصف الفرس [1] فى سكونه وحركته ، ثم يمضى فيصف أنثاه فى سكونها وحركتها أيضا [2] ، ثم ينطلق الى وصف الدرع [3] ، ثم السيف [4] ثم الرمح [5] فى نفس الالحاح على التفاصيل الدقيقة التى تبرز نماذجه القتالية فى أوضح ملامحها وأقوى أوضاعها ، ثم يمضى فى قصيدته الطويلة مفتخرا تارة ، هاجيا أعداءه تارة أخرى ، ليختمها بعد هذا كله بمنظر رائع من مناظر الصيد التى يكثر ورودها فى الشعر الجاهلى . والواقع أن هذه القصيدة الرائعة ترسم صورة دقيقة لحياة الفتى الجاهلى بكل ما تنطوى عليه من جد ولهو ، ومن احساس بشخصيته واعتداد بنفسه ، وارتباط بالحياة التى يحياها ، والطبيعة التى يعيش فيها .

ويطول بنا القول لو مضينا نستعرض كل ما قاله شعراء المفضليات عن الحرب وأسلحتها ، فهو كثير كثرة واضحة تعكس بقوة صورة الحياة الدامية الحمراء التى سيطرت على المجتمع الجاهلى بكل ما تصطبغ به من لون الدم ، وما يفوح فيها من ريح الموت ، وما يتناثر فوقها من أشلاء الضحايا ، وهى الحياة التى جاء الإسلام ليقضى عليها ، وليضع مكانها قاعدة جديدة يقوم عليها مجتمع متآلف متحاب يعمل لاستمرار الحياة على الأرض .

★ ★ ★

ولم يقف الشعراء عند هذا الحد فى تصوير الحروب ، وإنما مدوا حبال القول إلى ما بعدها وما تخلفه وراءها من نتائج . وهو امتداد نراه واضحا فى اتجاهين : الحديث عن القتلى من ناحية ، والحديث عن الأسرى من ناحية أخرى .

وتتردد صورة القتيل والأسير ترددا واسعا على ألسنة الشعراء رمزا لقوة المنتصر وشجاعته ، وحدة أسلحته ومضائها ، واشارة الى النصر النهائى الذى فنى فيه العدو ، وتحقق لقوم الشاعر وكانوا يسعون اليه من القضاء عليه . ويتحدث الشعراء كثيرا عن قتلى

---

(١) الأبيات ١٥ - ٢٧ .
(٢) الأبيات ٢٨ - ٣٧ .
(٣) الأبيات ٣٨ - ٤٣ .
(٤) الأبيات ٤٤ - ٤٩ .
(٥) الأبيات ٥٠ - ٥٢ .

أعدائهم وأسراهم متخذين من ذلك موضوعا للفخر ، وفرصة للاعتزاز بالشجاعة والقوة والفروسية ، على نحو ما نرى فى قول الحارث بن ظالم المرى [1] فى مجال تهديده للملك النعمان الذى أشرنا إليه من قبل :

حَسِبْتَ أبا قابُوسَ أنَّكَ سَالِمٌ ... وَلَمَّا تُصِبْ ذُلًّا ، وأنفُكَ رَاغِمُ
فإنْ تكُ أذْوَادٌ أُصِبْنَ وصِبْيَةٌ ... فهذا ابنُ سَلْمَى رأسُهُ مُتَفَاقِمُ
عَلَوْتُ بذى الحَيَّاتِ مَفْرِقَ رَأْسِهِ ... وهَلْ يَركَبُ المكرُوهَ إلَّا الأكارمُ
فتَكْتُ بِهِ كَمَا فتكتُ بخالدٍ ... وكانَ سِلاحى تَجْتَويه الجَماجِمُ [2]

فالحارث هنا يفتخر بأنه استطاع أن يذل الملك نفسه ويرغم أنفه ، فقد قتل ابنه كما قتل من قبل فارسا آخر من فرسانه ، وليس صعبا عليه أن يواصل القتال والقتل . وهو لا ينسى فى بداية فخره أن يشير الى الأسرى والسبايا الذين أصابهم فى قتاله معه .

وتتردد الصورة مرة أخرى عند الحارث نفسه [3] حيث نراه يفتخر بقتل خالد الذى أشار اليه فى أبياته السابقة كما يفتخر بالسبايا اللائى أصابهن ، واللائى أشار اليهن فى الأبيات نفسها :

نَأتْ سَلْمَى وأمسَتْ فِى عَدُوٍّ ... تَحُثُّ إلَيْهِمُ القُلُصَ الصِّعَابَا
وحَلَّ النَّعْفُ مِن قَنَوَيْنِ أهْلِى ... وحَلَّتْ رَوْضَ بيشَةَ فالرِّبَابَا
وقَطَّعَ وَصْلَهَا سيْفِى وأنِّى ... فَجَعْتُ بخَالِدٍ عَمْدًا كِلَابَا
وإنَّ الأحْوَصَيْنِ تَوَلَّيَاهَا ... وقدْ غَضِبَا علىَّ فما أصَابَا
عَلى عَمْدٍ كَسَوْتُهُمَا قُبُوحاً ... كَمَا أكْسُو نِسَاءَهُمَا السِّلَابَا
وإنِّى يومَ غَمْرَةَ غَيْرَ فَخْرٍ ... تَركتُ النَّهْبَ والأسْرَى الرغابا [4]

---

(١) المفضلية ٨٨ ص ٣١١ الأبيات ٣ - ٦ .

(٢) الأذواد : يريد بها هنا النساء . وابن سلمى : هو ابن الملك الذى قتله الشاعر . وذو الحيات : سيفه ، وكانت منقوشة عليه صورة حيتين . وتجتويه : تكرهه . وخالد : قتيل آخر قتله الشاعر من قبل وهو فى جوار الملك النعمان .

(٣) المفضلية ٨٩ ص ٣١٣ الأبيات ١ - ٦ .

(٤) النعف والقنوان : جبال . وبيشة والرباب : موضعان . والأحوصان : فارسان أوقع بهما وبرجالهما . والقبوح : العار . والسلاب : يثاب الحداد . وغمرة : جبل دارت فيه الموقعة . والرغاب : الكثيرة .

كما نراها مرة أخرى عند المرقش الأكبر [١] وإن يكن قد ركز الأضواء على صورة القتلى وحدها ، وكأنها عنده هى الدلالة القوية على الانتصار الذى سجله على أعدائه :

فَمَا شَعَرَ الحَيُّ حتى رَأَوْا ... بياضَ القَوانِسِ فوقَ الغُرَر
فأَقبلْنَهُم ثُم أَدْبَرْنَهُم ... فأصدَرْنَهُمْ قَبْلَ حِينِ الصَّدَرْ
فيارُبَّ شِلْوٍ تَخَطْرَفْنَهُ ... كَرِيمٍ لَدَى مَزْحَفٍ أو مَكَرّ
وآخَرَ شَاصٍ تَرَى جِلْدَهُ ... كَقِشْرِ القَتَادَةِ غِبَّ المَطَرْ
وكائِنْ بِجُمْرَانَ مِنْ مُزْعَفٍ ... ومِنْ رَجُلٍ وجْهُهُ قَد عُفِرْ [٢]

ولعل أطرف القصائد التى احتفظت بها المفضليات فى هذا المجال قصيدة عبد يغوث الحارثى [٣] التى أنشدها وهو أسير يرثى بها نفسه قبل قتله ، وكان عبد يغوث قائد قومه اليمنيين فى يوم الكلاب الثانى بينهم وبين تميم ، وفيه أسر بعد أن هزم قومه وأراد أن يفدى نفسه ، فأبت بنو تميم إلا أن تقتله ، وشدوا لسانه حتى لا يهجوهم ، فلما لم يجد من القتل بُدا طلب إليهم أن يطلقوا عن لسانه ، ثم أنشد هذه القصيدة يلوم قومه على هزيمتهم ، ويفتخر بنفسه وبصبره فى القتال ، ويحكى قصة أسره وشد لسانه ، وينوح على نفسه مستعيدا ذكريات ماضيه الجميلة .

فى هذه القصيدة يصور عبد يغوث قصة أسره [٤] ، وكيف كان إباؤه الفرار بعد هزيمة قومه سببا فى أسره ، ثم يصور حياته فى الأسر وما صنعه به أعداؤه تصويرا يكشف عن أسلوب معاملة الأسرى فى ذلك العصر :

---

(١) المفضلية ٥٢ ص ٢٣٥ الأبيات ٤ ـ ٨ .

(٢) القوانس : الخوذات التى يحمى بها المقاتلون رؤوسهم . والغرر : الوجوه . وضمير النسوة فى البيت الخامس يعود على الخيل التى ذكرها فى الأبيات السابقة ، ويريد أن الخيل جعلت الأعداء مرة أمامها ومرة خلفها ، وأنها أوردتهم حياض الموت وعادت بهم قتلى . وتخطرفنه : أى سلبنه أو جاوزنه وخلفنه وراءهن . والمزحف والمكر : اسما مكان للزحف والكر . والشاص : يريد به قتيلا مطروحا على ظهره وقد ارتفعت رجلاه فوق الأرض . والقتاد : شجر من أشجار البادية له أشواك حادة ، يشبه القتيل به وقد أصابه المطر فانتفخت قشوره وارتفعت . وجمران : موضع . والمزعف : القتيل قتل غفلة . وعفِرَ : أى جُرّ فى العفر وهو التراب .

(٣) المفضلية ٣٠ ص ١٥٥ ومطلعها .

ألا لا تلومانى كفى اللوم مابيا ... وما لكما فى اللوم خير ولا ليا

(٤) الأبيات ٦ ـ ١٢ .

وَلَــو شِئْتُ نَجَّتْنِى من الخَيْلِ نَهْـدَةٌ ... تَرَى خَلْفَـهـا الـحُـوَّ الـجِيَادَ تَواليَا
ولـكـنَّـنِى أَحْـمِـى ذِمَـارَ أَبِـيكُـم ... وكَـانَ الـرِّمَـاحُ يَخْتَـطِفْنَ المُحَـامِيَا
أقــولُ وقــد شَدُّوا لســانِى بِنِسْعَــةَ ... أَمَـعْـشَــرَ تَيْمٍ أَطْلِقُــوا عَنْ لِسَـــانِيَا
أمـعشــرَ تَيْمٍ قَد ملَكْتُم فأسْجِحُــوا ... فإنَّ أخَـاكُــم لم يَكُــنْ مِنْ بَوَائِـــيا
فَإِنْ تَقْـتُــلُونِــى تَقْــتُـلُوا بِىَ سَيِّدًا ... وإنْ تُطْلِقُــونى تَحْــرُبُــونى بِمَـــالِيَا
أحــقًّــا عِبَــادَ الله أنْ لستُ سَامِعًــا ... نَشِيدَ الــرُّعَــاءِ المُعْــزِبينَ المَتَـالِيَا
وتـضـحــكُ مِنِّـى شَيْخَــةٌ عَبْـشَمِيَّةٌ ... كأَنْ لَمْ تَرَى قبلى أسِيراً يَمَــانِيَا [١]

وتستمد القصيدة طرافتها من أنها رثاء من الشاعر لنفسه ، ونواح منه عَليها [٢] قبل أن ينفذ فيه أعداؤه حكم الموت ، وهو رثاء يعلو تارة فيكون فخرا بنفسه على الرغم من هذا الموقف الصعب الذى وضعه أعداؤه فيه ، وتارة يكون استعطافا لهم حتى يطلقوا سراحه وهم فى موقع القوة منه ، وتارة يكون حسرة على حريته الضائعة ، وتارة يكون أسفا على ما انتهى إليه أمره من سخرية نساء تميم به .

★ ★ ★

ومع تصوير الشعراء لنهاية القتال تظهر ظاهرة قد يبدو الحديث عنها غريبا فى مجال الفخر ، وهى الفرار من ميادين القتال ، إذ نرى بعض الشعراء لا يأنفون من التصريح بفـرارهم منهـا ونجاتهم بأنفسهم من الموت . وهى ظاهرة كانت شريعة الحرب الجاهلية تعترف بها ، وكان بعض الفرسان لا يجدون غضاضة من اللجوء إليها ، ولعلهم كانوا يرون فيهـا « سلاحـا » من أسلحتهم يضمن لهم النجاة ليعيدوا الكرة من جديد [٣] . ويتردد الحديث عن هذه الظاهرة بصورة قوية فى شعر الصعاليك ، وبصفة خاصة عند الهذليين

---

(١) الجياد الحو : التى يضرب لونها الى السمرة . والنسعة : القطعة من السير المضفور من الجلد . أسجح : سهل أمر ويسره . والبواء : الثأر ، يريد أنه لم يقتل صاحبهم الذى يطالبونه بدمه ويريدون قتله به . وتحربونى : أى تأخذون مالى وتتركوننى بلا شىء . والراعى المعزب : الذى ينتحى بإبله بعيدا . والمتالى : الإبل التى نتج بعضها وبقى بعضها الآخر بدون نتاج . وقوله : ألم ترى فى البيت الأخير حوله مناقشة طويلة . انظر لسان العرب ٦/٣٨٣) ويروى أيضا « لم ترأ » باثبات الهمزة خلفا للألف المحذوفة كما يذهب إلى ذلك الفراء .

(٢) ومن أجل ذلك سنعرض لها مرة أخرى فى حديث الرثاء .

(٣) د . يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى / ٢١١ .

حتى ليعد سمة من سمات الهذلى (١) ولعل هذا هو الذى جعل نيكلسون يذهب إلى القول بأن شجاعة العربى كشجاعة قدامى الإغريق تعتمد على الإثارة ، وتتلاشى بسرعة أمام القنوط واليأس ، فالبطل العربى متحد فخور ولكنه عندما لا يجد كبير ضير فى الهرب يمتطى راحلته ويفر بلا خجل ، إلا أنه يقاتل حتى الموت فى الذياد عن النساء من أهله اللائى كن فى الغالب يصحبن القبيلة فى المعارك الجدية ولكن يقفن خلف خطوط القتال (٢) . .

وتحتفظ المفضليات بقصيدة طريفة تسجل هذه الظاهرة وتدور كلها حولها ، وترسم صورة لهذا الأسلوب فى خطة الحرب الجاهلية الذى كان يلجأ إليه المقاتلون أحيانا حين تضيق المواقف من حولهم ، ويجدون فى الفرار أسلوبا للنجاة من الأسر حتى تحين الفرصة المواتية لاعادة الهجوم ، وهى قصيدة الحارث بن وعلة الجرمى (٣) :

فِدًى لكُما رجْلَيَّ أُمِّى وخَالَتى ... غَدَاةَ الكُلاَب إذْ تُحَزُّ الدَّوَابِرُ
نَجْوتُ نَجَاءً لَمْ يَرَ النَّاسُ مثلَهُ ... كأنِّى عقَابٌ عِنْدَ تَيْمنَ كَاسِرُ
خُدَارِيَّةٌ سَفْعَاءُ لَبَّدَ رِيشَهَا ... من الطَّلِّ يومٌ ذو أهاضِيبَ ماطِرُ
كأنَّا وقدْ حالتْ حُذُنَّةُ دُونَنا ... نعامٌ تَلاَهُ فارسٌ مُتَواتِرُ
فمَنْ يكُ يرجُو فى تميمٍ هَوادَةً ... فليسَ لجَرْمٍ فِى تَميمٍ أوَاصِرُ
ولما سَمِعْتُ الخَيلَ تَدعو مُقَاعِساً ... تَطَالَعَنِى مِنْ ثُغْرةِ النحرِ جَائِرُ
فإنْ أسْتَطِعْ لا تَلْتَبِسْ بى مُقَاعِسٌ ... ولا يَرَنِى مَبْدَاهُمُ والمَحَاضِرُ
ولاتكُ لى حدَّادَةٌ مُضَرِيَّةٌ ... إذا ما غَدَتْ قُوتَ العِيَالِ تُبَادِرُ
يقولُ لِى النَّهْدِىُّ : إنَّكَ مُرْدِفِى ... وكيفَ رِدَافُ الفَلِّ ، أُمُّكَ عَابِرُ
يُذَكِّرُنى بالرَّحْمِ بَيْنِى وبيْنَهُ ... وقدْ كان فى نَهْدٍ وجَرْمٍ تَدَابُر
ولما رأيتُ الخيْلَ تَتْرَى أثَائِجاً ... علِمْتُ بأنَّ اليومَ أحمسُ فَاجِرُ (٤)

(١) د. خليف : الشعراء الصعليك .

(٢) نيكلسون : التاريخ الأدبى للعرب ص ١٤١ .

(٣) المفضلية ٣٢ ص ١٦٤ ـ الأبيات كلها ١ ـ ١١ ، (وقد حقق الأستاذ عبد السلام هارون اعتمادا على مصادره أن القصيدة لوعلة الجرمى لا لابنه الحارث فهو الذى شهد يوم الكلاب الثانى ، وهو الذى فر منه أمام قيس بن عاصم المنقرى) .

(٤) الكلاب : هو يوم الكلاب الثانى بين تميم واليمن . تحز الدوابر ، تقطع الأصول فلا يبقى

ووجه الطرافة فى هذه القصيدة يرجع إلى أمرين : الأول أن الشاعر ـ سواء أكان الحارث أم أباه وعلة ـ من فرسان اليمن وساداتها المشهورين ، ولم يكن صعلوكا من صعاليك العرب الذين تتردد فى شعرهم أحاديث الفرار اعتماداً على سرعة عدوهم الخارقة ، مما يلفت نظرنا إلى أن هذه الظاهرة لم تكن وقفا على الصعاليك العدّائين وحدهم ، وإنما كانت أسلوبا معترفا به حتى عند فرسان العرب المشهورين .

والأمر الآخر أن الشاعر لا يقف من هذه الظاهرة موقف اعتذار عنها وإنما يقف موقف الفخر بها ، وهذا يلفت النظر إلى أنها لم تكن سبة أو عارا فى نظر العرب الجاهليين ، وكأنما كانت أسلوبا مشروعا فى خطة الحرب الجاهلية .

والشاعر فى هذه الأبيات يبدأ الدعاء الذى يبدو طبيعيا مع هذه الظاهرة فيفدى رجليه اللتين أعانتاه على الفرار بأمه وخالته ، ويصور شدة المعركة وعنف القتال فيهما الذى أوشك أن يهدد القبيلتين بالفناء ، وكأنه يمهد بهذا لفراره . ثم يصور فراره من المعركة ويشبه انطلاقه السريع منها تارة بعقاب جارحة تمد جناحيها القويين مندفعة فى فرارها من عاصفة ممطرة ، وتارة أخرى بنعام مذعور يتابع العدو السريع لينجو من فارس منطلق خلفه ليصيده . ثم يسجل أسباب فراره ويحاول تبريرها ، فقد اندفعت خيل العدو خلفه تطارده لتأخذه أسيرا ، وتراءت له حياته فى الأسر ، وما ينتظره فيها من ذل وهوان ، ومن حراسة تفرض عليه حين تقف على بابه سجانة قاسية [1] تحول دون وصول الطعام إليه لأنها تؤثر به عيالها ، فلم يكن أمامه من سبيل للنجاة إلا الفرار .

للمقاتلين أثر . والنجاء : الفرار . وتيمن : موضع باليمن . والخدارية : العقاب التى يضرب لونها إلى السواد . والسفعاء : التى يضرب سوادها إلى الحمرة . والأهاضيب : الأمطار الشديدة . وحذنة : اسم موضع . ومتواتر : متتابع العدو ، صفة النعامة . وقوله : « تطالعنى من ثغرة النحر جائر » يعنى أن حَرا تصاعد فى صدره من شدة الخوف والفزع ـ وقوله : « لا تلتبس بى مقاعس » يعنى أن بنى مقاعس لا يدركونه لسرعة عدوه وهربه . وقوله : « مبداهم والمحاضر » يعنى من نزل منهم فى البادية ومن نزل الحاضرة . والحدادة : السجانة . والفل : المهزوم . والعابر : الباكية الحزينة . وأثائج : جماعات . والأحمس : شديد القتال .

(١) لعل هذا يلفت النظر إلى أن الذين كانوا يقومون على حراسة الأسرى فى سجونهم من النساء ، ولعل هذا يجعلنا نظن أن « الشيخة العبشمية » التى تحدث عنها عبد يغوث فى قصيدته التى تحدثنا عنها منذ قليل كانت القائمة على أسره ، وربما يدفعنا إلى القول بأن هؤلاء السجانات كن من المتقدمات فى السن .

وإذا كان الشعراء قد تحدثوا عن فرارهم من القتال ، فمن الطبيعى أن يتحدثوا عن فرار أعدائهم ، ولكن الغريب أنهم فى الوقت الذى يتخذون من فرارهم هم أنفسهم مجالا للفخر ، يتخذون من فرار أعدائهم مجالا للهجاء والسخرية والتهكم . وتتردد هذه الصورة كثيرا فى المفضليات على نحو ما نرى فى قول بشر بن أبى خازم [1] :

وبُدِّلَتِ الأبَاطِحُ من نُمَيْرٍ ... سَنابِكَ يُسْتَشَارُ بها الغُبَارُ
وليسَ الحىُّ حَىُّ بَنِى كِلَابٍ ... بمُنْجِيهِمْ ، وإن هَرَبُوا ، الفِرَارُ
وقَد ضَمَزَتْ بِجِرَّتِها سُلَيْمٌ ... مَخَافَتَنا كما ضَمَزَ الحِمَارُ
وأمَّا أشجعُ الخُنْثَى فولَّتْ ... تُيُوساً بالشَّظِىِّ لهُمْ يُعَارُ
ولَمْ نُهْلِكْ لِمُرَّةَ إذْ تَوَلَّوْا ... فسَارُوا سيرَ هارِبَةٍ فَغَارُوا [2]

فهو يصور فرار أعدائه من القتال وقد انطلقت بهم خيلهم فى عدو سريع تثير الغبار بسنابكها التى تضرب الأرض بشدة ، ويشبههم ـ فى تهكمه بهم وسخريته منهم ـ بالحمير تارة ، وبالتيوس تارة أخرى .

ونستطيع أن نرى مثلا آخر فى قصيدة عوف بن عطية الربابى [3] :

وفَرَّ ابنْ كُوزٍ بأَذْوَادِهِ ... ولَيتَ ابن كُوزٍ رآنا نَهَارا
بجُمْرَانَ أو بقَفَا نَاعِتَينْ ... أوِ المُسْتَوَى إذْ عَلَوْنَ النِّسَارا
ولكنَّهُ لَجَّ فِى رَوْعِهِ ... فكانَ ابنُ كُوزٍ مَهَاةً نَوارَا
ولكنَّها لَقِيَتْ غُدْوَةً ... سُوَاءَةَ سَعْدٍ ونَصْرًا جِهَارَا
وحَىَّ سُوَيْدٍ فَمَا أَخْطَأَتْ ... وغَنْمًا فكَانَتْ لِغَنْمٍ دَمَارَا

---

(١) المفضلية ٩٨ ص ٣٣٨ الأبيات ٣٦ ـ ٤٠ .

(٢) نمير وكلاب وسليم وأشجع هى القبائل المعادية لقومه التى يعيرها بالفرار . ضمزت : يريد بها أنها سكتت وذلت من الخوف ، من (ضمز الحيوان) إذا أمسك بطعامه الذى يجتره فى فمه دون اجترار ، والحمار لا يجتر فهو ضامز أبدا . والشظى : اسم مكان . واليُعار : أصوات المعز . وقوله : « لم نهلك لمرة » يريد أننا لم نبال بهم . وغاروا : أتوا الغور .

(٣) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ الأبيات ٣٦ ـ ٤٢ .

فكـلُّ قبائـلهـم أتْبـعَتْ   كَمَـا أتْبَـعَ العَـرُ مِلْحـاً وقَـارَا
بكـلِّ مكـانٍ تَرَى مِنْـهُـمُ   أرَامِـلَ شَتَّـى ورَجْـلَى حِرَارا [1]

* * *

فهو فى هذه الأبيات يرسم صورة لفرار أعدائه ، ويتابعهم فى طريق هربهم وخيله تطارهم فى كل مكان ، وهم يواصلون فرارهم فى فزع واضطراب .

ومن الطبيعى أن يتحدث الشعراء عن نهاية الوقائع التى خاضتها قبائلهم وما سجله فرسانهم من نصر على أعدائهم ، وما ألحقوه بهم من هزائم ومن هنا يتردد الحديث عن هذه النهاية عادة بين الفخر والهجاء . على نحو ما نرى فى قول بشر بن أبى خازم [2] :

نعـلوُ القَـوَانِسَ بالـسُّيُوفِ ونعتَـزى   والـخَيْلُ مُشْعَلةُ النُّحُـورِ مِن الـدَّمِ
يخْـرُجْـنَ مِن خَلَلِ الغُبَـارِ عَوَابِسًـا   خَبَـبَ السِبـاعِ بكُـلِّ أكلفَ ضَيْغَمِ
من كلِّ مُسْتَـرخِى النِّجَـادِ مُنَـازِلٍ   يَسْـمُـو إلـى الأقْـرَانِ غيرِ مُقَـلَّمِ
فَفَضَـضْـنَ جَمْـعَـهُـمُ وأفْلَتَ حاجِبٌ   تحتَ العَجَـاجَـةِ فِى الغُبَـارِ الأقْتَمِ
ورأوْا عُقَـابَـهُـم الـمُـدِلَّـةَ أصْبَحَتْ   نُبِـذَتْ بأفْضَـحَ ذى مَخَـالِبَ جَهْضَمِ
أقْصَـدْنَ حُجْـراً قبـلَ ذلـك والقَنَا   شُرُعٌ إليـه وقـد أكـبَّ علىَ الـفَـمِ
ينْـوى محـاولـةَ القيام وقـد مَضَتْ   فيهِ مَخَـارِصُ كلِّ لَدْنٍ لَهْـذَمِ
وبـنـى نُمَـيْرٍ قَدْ لَقِـينـا منْـهُـمُ   خَيْلاً تَضِـبُّ لِثَـاتُـهـا لِلمَـغْـنَـمِ
فَدَهَـمْـنَـهُـمْ دَهْـمـاً بكـلِّ طِمِـرَّةٍ   ومُـقَـطِّعٍ حَلَقَ الـرِّحَـالَـةِ مِرْجَمِ
ولَـقَـدْ خبـطْنَ بنى كِلَابٍ خَبْـطَةً   ألْـصَـقْـنَـهُـم بِدَعَـائِم الـمُـتَخَيَّمِ
وصَـلقْـنَ كَعْبـاً قبْـلَ ذلـك صَلْقَـةً   بِقَـنـاً تَعـاوَرَهُ الأكُـفُّ مُقَـوَّمِ
حتَّـى سقَـيْنـاهُـمْ بكـأسٍ مُرَّةٍ   مَكْـرُوهَـةٍ حَسْـوَاتُـهـا كالعَلْقَمِ [3]

---

(١) الأذواد : جماعات الإبل . وجمران وقفا ناقتين والمستوى والنسار : مواضع . والعر : الجرب يصيب الإبل ، ويعالج بالملح والقار . والرجلى : الرجالة . والحرار : الذين ملأت صدورهم حرارة الغيظ أو شدة الحزن .

(٢) المفضلية ص ٣٤٥ الأبيات ١١ ـ ٢٢ .

(٣) نعتزى ننتسب إلى آبائنا . والأكلف : الذى يخالط بياضه سواد ، يريد به هنا الفارس =

والصورة هنا متكاملة سجل فيها الشاعر كل خطوطها الأساسية من نصر وهزيمة ، وقتل وفرار وغنائم ، صور فى بدايتها شدة المعركة وقد انطلقت الخيل التى خضبتها الدماء حتى أصبحت كشعل النار ، وعليها فرسان كالأسود مدججون بالسيوف التى علوا رؤوس أعدائهم بها ، حتى هزموهم وفضوا جمعهم ، وهرب قائدهم تحت الغبار التى أثارته الخيل ، وسقطت رايتهم التى كانوا يعتزون بها ، وقتل ملكهم وألقته رماحهم على الأرض ، وتركته عاجزا يحاول القيام ولكنه لا يستطيع . ويصور بعد ذلك اندفاع الخيل خلفهم حتى ألصقتهم بدعائم خيامهم التى تهدمت فوقهم ، ثم يصور اندفاعها بعد ذلك تحوى الغنائم التى كانت تتحرق شوقا إليها ، ويسيل لعابها ظمأ لها .

★ ★ ★

على هذه الصورة شغل موضوع الحرب قسما كبيرا من قصائد المفضليات الجاهلية وكشف لنا عن طبيعة الصراع الذى كان دائرا بين القبائل فى هذا العصر ، وما ينطوى عليه من تفاصيل وجزئيات . ومن الواضح أن الشاعر الجاهلى قد اختار أكثر معانيه من بيئته التى ارتبط بها معبرا عن تلك العلاقات المتفاعلة التى لم تنفصل عن الكيان الاجتماعى الذى قامت عليه القبيلة ، واستطاع أن يلتزم بالعقد الفنى الذى كان بينه وبين قبيلته فى داخل الإطار الذى حدده له العقد الاجتماعى بينه وبينها ، مستغلا كل واقع القبيلة الذى يراه بعينه ، وأيضا ماضيها الذى يمثل عنصرا أساسيا من عناصر فخره واعتزازه بها ، وكأن فكرة بعث الماضى قد سيطرت على وجدان الشاعر الجاهلى ، وهى فكرة جعلت « كل شاعر فى العصر الجاهلى لا يبدأ بالحديث ولا يخاطب المجتمع الذى ينتمى إليه إلا عن طريق بعث الماضى ، فالماضى يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر ، كل شاعر يذكر الدمن والأطلال والرسوم ، وهى بقايا الماضى والعلاقات الأولى فى الطريق لا بدء إلا من الماضى [١] » وإذا كان هذا القول ينطبق على مقدمات الأطلال فى القصيدة الجاهلية فإنه ينطبق أيضا على شعر الحرب الجاهلية ، ففى هذا الشعر نرى إلحاحا على ذكريات الماضى المجيد الذى سجلته القبائل فى حروبها . ودائما يمتزج فى القصيدة الجاهلية هذا الماضى

والمقلم : الذى ليس بكامل السلاح . العقاب : الراية ، ويذكر الرواة أن راية بنى تميم كانت على صورة العقاب . والأفضح : الذى تختلط الحمرة والبياض فى لونه ، يريد الأسد ، ولعله يشير بهذا إلى راية بنى أسد وكانت على صورة الأسد . والجهضم : القوى الشديد . أقصدنا : قتلنا . المخارص : الأسنة . اللدن : اللين يريد الرمح . واللهذم : الحاد . تصب لثاتها : أى تسيل من الحرص ، ويريد بالخيل هنا الفرسان . الطمرة : الفرس الوثابة . سلقن : ضربن .

(١) د. مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم ٥٥ .

البعيد بالواقع الحى الذى يعيشه الشاعر ، وهو امتزاج طبع الشعر الجاهلى بطابع الواقعية وجعله شاهدا على عصره ، أو - كما كان يقول الرواة - جعله ديوانا للعرب . ولم يحاول الشاعر الجاهلى أن يغير من واقعه ، وإنما كان حريصا على أن يسجله كما هو ، وأن يرصده رصدا دقيقا أمينا ، أو - كما يقول بعض الباحثين - [1] « كانت غاية الشاعر الجاهلى أن يتحدث مع الواقع ويصفه ويشهد له ، لا يحاول أن يرى فى الواقع أكثر مما فيه وإنما يحاول أن يراه بكل ما فيه » ومن أجل ذلك نستطيع أن نرى فى هذا الشعر الذى دار حول الحرب مجموعة من الوثائق الحربية التى تسجل جانبا من تاريخ العرب فى هذا العصر .

★ ★ ★

(٢)

الفخــــــــر

يرتبط موضوع الفخر ارتباطا وثيقا بشعر الحرب ، لأن الحرب فى المجتمع الجاهلى تمثل أحد المجالات الفسيحة التى تتيح للشاعر فرصة للحركة الواسعة فى دائرة الفخر ، بل لعلها أهم هذه المجالات نظرا لطبيعة الحياة الدامية الحمراء التى كانت تحياها القبائل فى هذا العصر ، والتى جعلت البطولة موضوعا أساسيا من موضوعات الفخر فيها . ومن هنا كان طبيعيا أن يكون الفخر موضوعا من موضوعات شعر الحرب . وأن تكون الحرب موضوعا أساسيا من موضوعات شعر الفخر ، وأن يتداخل الموضوعان فى القصيدة الواحدة تداخلا شديدا ، وأن يرتبط أحدهما بالآخر ارتباطا وثيقا . ولعل هذا أحد الأسباب التى جعلت شعر الفخر من أكثر الموضوعات انتشارا فى الشعر الجاهلى . فإذا أضفنا إلى هذا أن شعر الفخر لم يكن كله مرتبطا بشعر الحرب ، وإنما وجد له مجالا آخر فى الحياة الاجتماعية التى عاشتها القبائل فى هذا العصر ، واصطلحت فيها على مجموعة من القيم والمثل الخلقية التى أخذت شكل المقدسات فى هذه الحياة ، أضفنا سببا آخر لانتشار الفخر فى الشعر الجاهلى .

وتمثل المفضليات هذه الظاهرة بصورة قوية ، إذ نجد أكثر من ربع الديوان يشغله الفخر الخالص الذى يستقل بحوالى إحدى وثلاثين قصيدة جاهلية ، فإذا أضفنا إلى ذلك

---

(١) أدونيس : ديوان الشعر العربى ، المقدمة ١ /٢٣ .

شعر الوقائع والأيام الذى يتردد فيه الفخر بصورة قوية ، ارتفعت النسبة إلى ما يزيد على ثلث الديوان ، إذ يبلغ عدد قصائده ستا وأربعين قصيدة جاهلية .

وقد نستطيع تعليل هذه الظاهرة إذا رجعنا إلى طبيعة اختيارات المفضل ، وأنها كانت تهدف إلى تعليم ابن الخليفة ، فكان طبيعيا أن يتجه فى اختياراته إلى مفاخر العرب وأمجادهم التى سجلوها بصفة خاصة فى قصائد فخرهم . وربما ارتدت المسألة كلها إلى طبيعة الحياة الجاهلية فى مشقاتها وصعابها ، وصعوبة الحياة فيها مما جعل الشعراء يكثرون من الفخر بحياتهم فيها ، وخبرتهم بها ، وصبرهم عليها ، وجرأتهم على اقتحامها ، وقدرتهم على التغلب عليها .

وفى كثير من الفخر الجاهلى نرى الشاعر يحرص على أن يجمع بين موقفين له فى الحياة : موقفه فى الحياة العامة المسالمة ، وموقفه فى حياة الصراع الدامى بين القبائل : ولذلك نلاحظ أن كثيرا من قصائدهم فى الفخر تدور حول محورين : محور حربى يتصل بالبطولة والفروسية والشجاعة والغلبة والانتصار ، ومحور اجتماعى يتعلق بالقيم والمثل الاجتماعية التى تعارف عليها المجتمع ، وأخذت فى نفوس أبنائه شكل المقدسات التى لا يجرؤ على التحلل منها ، وإلا عدته من بين خلعائها وشذاذها ، من اكرام للضيف ، ورعاية لطراق الليل ، ووفاء بحقوق القبيلة . وقد رأينا فى حديث الحرب صورا كثيرا متعددة تدور حول المحور الأول ، ونحاول هنا أن نرى صورا أخرى تدور حول المحور الثانى .

وتكثر الصفات الاجتماعية والخلقية التى يحرص الشعراء على تسجيلها لأنفسهم ، وتتردد بصورة واسعة تلك القيم والمثل الاجتماعية والخلقية التى كان الشعراء يحرصون على تسجيلها فى فخرهم ، حتى لنستطيع القول بأن قصائد الفخر الجاهلية رسمت فى أمانة وصدق الصورة المثالية للرجل العربى كما أرادها لنفسه ، وكما أرادها له مجتمعه .

وكانت صفة الإباء من أهم الصفات التى شغلت على الشاعر الجاهلى نفسه وملأت عليه فخره ، وهى صفة فرضتها عليه طبيعة الحياة الاجتماعية البدوية التى تأبى الضعف والاستسلام ، كما فرضتها عليه أيضا طبيعة البيئة الجغرافية التى انعكس عنفها وقسوتها وشدتها على نفسيته فاكتسب منها تلك الصلابة وذلك التماسك وذلك التحدى التى تمتاز بها شخصية البدوى ابن الصحراء . ولذلك كثر فى فخرهم تردد هذه الصفة ، والإلحاح عليها من مثل قول ذى الأصبع العدوانى مؤكدا هذه الصفة لنفسه ولأسرته أيضا :

إنِّــي أبِــيٌّ أبِــيٌّ ذُو مُحَـافَـظَةٍ ... وابــنُ أبِــيٍّ أبِــيٍّ من أبِـيِّين (١)

ومثل ذلك ما نراه عند الشنفرى فى ختام قصيدته مفتخرا بهذه الصفة ، محاولا فلسفتها لتصبح دستورا لحياته فى تقلبها وتبدل ظروفها من حوله :

وإنِّــي لحُــلْوٌ إنْ أُريدَتْ حَلاوَتِــي ... وَمُــرٌّ إذَا نَفْسُ العَـزُوفِ استَمَرَّتِ

أبِــيٌّ لِمَـا أبـى سَرِيعٌ مَبَـاءَتِـي ... إلىَ كلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي فِى مَسرتى (٢)

وترتبط بصفة الإباء مجموعة من الصفات من الفخر بالأنفة وعدم الاستسلام أو قبول المذلة والهوان ، كما فى قول المرقش الأكبر :

غَيرَ مُستَسْلِمٍ إذَا اعتَصَر العـاَ ... جزُ بالسُّكْتِ فى ظِلالِ الهُـونِ (٣)

ومن خلال العقد الاجتماعى بين الفرد وقبيلته ، وانطلاقا من قانون العصبية الجاهلية التى تفرض على الفرد الإيمان بقبيلته إيمانا مطلقا ، تداخلت الصفات بين الشاعر ومجتمعه ، وانتقل الفخر من دائرة الفرد لينسحب على الجماعة ، على نحو ما نرى فى قول عبد الله بن عنمة مفتخرا بإباء قومه ، ورفضهم الذل :

وإن أبَـيْتُـمْ فإنَّـا مَعْـشَـرٌ أنُـفٌ ... لا نَطْعَمُ الـذُّلَّ إنَّ السُّمَّ مَشْروب (٤)

ومع الآباء تتردد صفة الكرم ، صفة مقدسة أخرى فى حياة العربى الجاهلى وهى صفة تردد ذكرها بصورة واسعة فى المفضليات ، وكثر حديث شعرائها عنها ، مؤكدين عليها فى شكل إيجابى دقيق ومباشر ، يقول عمرو بن الأهتم :

ذَرِينِــي فإنَّ البـخْــلَ يا أُمَّ هَيْثَـمٍ ... لَصَــالِـحِ أخْـلَاقِ الـرجـالِ سَرُوقُ

ذَرِينِــي وحُــطِّي فِي هَوايَ فإنَّــنِي ... عَلى الحَسَبِ الـزَّاكِي الرَّفِيعِ شَفِيقُ

---

(١) المفضلية ٣١ ص ١٥٩ البيت ١١ .

(٢) المفضلية ٢٠ ص ١٠٨ البيتان ٣٥ ، ٣٦ . استمرت : أصبحت مرة . والمباءة : الرجوع . وتنتحى فى مسرتى : أى تقصد إلى ما يسرنى .

(٣) المفضلية ٤٨ ص ٢٢٧ البيت ٩ . اعتصر : التجأ . والسكت : السكوت .

(٤) المفضلية ١١٥ ص ٣٨٢ البيت ٣ .

وإنّي كريمٌ ذو عِيالٍ تهِمُّني … نوائبُ يَغْشَى رُزْؤُها وحُقُوقُ [1]

ومن هذا التوكيد المباشر للصفة قول ذى الأصبع العدوانى :

إنِّي لعَمْرُكَ ما بَابِى بِذِى غَلَقٍ … عَن الصَّدِيقِ ولا خَيْرِى بِمَمْنُونِ [2]

ويقول عبد يغوث الحارثى مضيفا إلى صفة الكرم صفات أخرى تتصل بالقدرة على اختراق الصحراء والنفاذ إلى أعماقها البعيدة ، حيث لا حياة ولا أحياء ، واللهو بين الخمر والغناء :

وقدْ كُنْتُ نَحَّارَ الجَزُورِ ومُعْمِلَ الـ … ـمَطِيِّ وأمْضِى حيثُ لا حَيَّ مَاضِيَا
وأنْحَرُ للشَّرْبِ الكِرَامِ مَطِيَّتِى … وأصْدَعُ بَيْنَ القَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا [3]

ويكثر لذلك عرض المشاهد المختلفة التى تتجسد فيها صفة الكرم هذه بعيداً عن ذلك التوكيد المباشر ، ومن هذه المشاهد بذل المال وإهانته كما فى قول ذى الأصبع [4] :

إنَّ تزعُمَا أنَّنِى كَبِرْتُ فَلمْ … أُلفَ بَخِيلاً نِكْساً ولا وَرَعَا
أجعلُ مَالِى دُونَ الدَّنَا غرَضاً … ومَا وَهَى مِلأُمُورِ فانصَدَعَا

ومنها ما يرد كثيرا فى تصوير إكرام الضيف ، والاحتفاء به ، وبذل العطاء له ، يقول عمرو بن الأهتم فى لوحة قصصية لمشهد الكرم غنية بالتفاصيل :

ومُسْتَنْبِح بعدَ الهُدُوءِ دعَوْتُهُ … وقد حانَ من نَجْم الشِّتاءِ خُفُوقُ
يُعالِجُ عِرْنِيِّنا منَ الليلْ بارداً … تَلُفُّ رياحٌ ثَوبَهُ وبُرُوقُ

---

(١) المفضلية : ٢٣ ص ١٢٥ الأبيات ٤ - ٦ وعمرو بن الأهتم شاعر من المخضرمين ولكن هذه القصيدة تدور كلها فى جو جاهلى وترسم صورة لحياته فى الجاهلية ، وفيها يرد ذكر الخمر .

(٢) المفضلية : ٣١ ص ١٥٩ البيت ٦ .

(٣) المفضلية : ٣٠ ص ١٥٥ البيتان ١٥ ، ١٦ أصدع : أشق ، يريد أنه يعطى كلا من المغنيتين شطر ردائه ، إعجابا بهما .

(٤) المفضلية ٢٩ ص ٥٣ البيتان ٥ ، ٦ .

الورع : الجبان أو الضعيف . الدنا : العيب والدنية . والغرض : الهدف ، يريد أنه يجعل ماله وقاية لعرضه . ملأمور : من الأمور ، وحذف النون من حرف الجر « من » عند التقائها مع الألف واللام كثير فى لغة العرب .

تألَّق فى عينٍ مِنَ المُزْنِ وادِقٍ ... لَهُ هَيْدَبٌ دانى السَّحَابِ دَفُوقُ
أضَفْتُ فلمْ أُفْحِش عليه ولم أقُلْ ... لأحْرِمَهُ : إنَّ المَكَانَ مَضيقُ
فقلتُ لهُ : أهلاً وسهلاً ومرحباً ... فهذا صَبُوحٌ راهِنٌ وصَدِيقُ
وقمتُ إلىَ البَركِ الهَوَاجِدِ فاتَّقتْ ... مَقَاحِيدُ كُومٌ كالمَجَادِلِ رُوق
بأدماءَ مِرباعِ النِّتَاجِ كَأنَّها ... إذَا عَرَضتْ دونَ العِشَارِ فَنِيقُ
بضربةِ ساقٍ أو بنَجْلاءَ ثَرَّةٍ ... لهَا مِن أَمَامِ المَنْكِبَينِ فَتِيقُ
وقامَ إلَيهَا الجَازِرانِ فأوْفَدَا ... يُطِيرَان عنْها الجِلْدَ وهْىَ تَفُوقُ
فجُرَّ إلَيْنَا ضَرْعُهَا وسَنَامُها ... وأزْهَرُ يَحْبُو للقِيَامِ عَتِيقُ
بقِيرٌ جَلاَ بالسَّيْفِ عَنْهُ غِشَاءَهُ ... أخٌ بإخَاءِ الصَّالِحِينَ رَفِيقُ
فباتَ لنَا منها وللضَّيفِ مَوْهِناً ... شِواءٌ سَمِينٌ زَاهِقٌ وغَبُوقُ
وباتَ لَهُ دُونَ الصَّبَا وهىَ قَرَّةٌ ... لِحَافٌ ومصقُولُ الكِسَاءِ رَقِيق [1]

وإذا كان حديث الكرم مكررا على هذا النحو فلا داعى هنا للاكثار من الأمثلة عليه ، فهى كلها تنتهى إلى رسم صورة كبرى أراد من خلالها الشاعر الجاهلى أن يرضى

---

(١) المفضلية ٢٣ ص ١٢٥ الأبيات ٧ - ١٩ .

المستنبح : الرجل يضل الطريق ليلا فينبح لتجيبه الكلاب حتى يتبع أصواتها ويهتدى إلى الحى الذى صدر نباح الكلاب عنه ، وهى عادة جاهلية فرضتها عليهم حياة الصحراء . العرنين : الأنف ، يريد به هنا أول الليل . تألق : الضمير فيها يعود على البروق . والعين : المطر المستمر والوارق : القريب من الأرض . الصبوح : شرب الخمر فى الصباح والراهن : الدائم الثابت . البرك : الإبل . الهواجد : النيام .

المقاحيد : الابل العظيمة الأسنمة ، ومثلها الكوم . المجادل : القصور . الروق : المختارة . الأدماء : الناقة البيضاء . مرباع النتاج : التى يكون نتاجها فى أول الربيع ، وذلك أقوى لولدها . العشار : النوق مضى على حملها عشرة أشهر . الفنيق : الفحل من الإبل ، شبه هذه الناقة به ، النجلاء : الطعنة الواسعة . ثرة : غزيرة الدم .

تفوق : تجود بنفسها . الأزهر : الأبيض ، يريد ولدها . العتيق : الكريم . البقير : الذى شق عنه غشاؤه ، يريد جنين الناقة . الزاهق : السمين . الغبوق : شراب المساء . موهناً : قريب من نصف الليل .

نفسه إيمانا منه بما أحبه لنفسه وما أحبه له قومه وما أحبوه لأنفسهم ، ولذلك تتكرر صورة إكرام الضيف فى قصائد أخرى كثيرة [1] .

وتبقى مجموعة أخرى من الصفات الإنسانية التى رحب بها العقد الاجتماعى للقبيلة وعشقها الفرد محلا للفخر المتكرر لدى شعراء المفضليات ، ومنها صفة التسامح التى تردد ذكرها عنه بعض الشعراء ورأوا فى إضفائها على أنفسهم نوعا من الانتماء الاجتماعى الناجح للقبيلة ، وهى ضرورة من ضرورات التعامل فى الحياة الاجتماعية ، يقول عوف بن الأحوص :

وإنِّى لتَرَّاكُ الضَّغِينَةِ قَدْ بَدَا ... ثَراها من المَوْلَى فلا أستَثِيرُوها
مَخافَةَ أنْ تَجْنِى عَلىَّ وإنَّما ... يَهِيجُ كَبيراتِ الأمورِ صَغِيرُها [2]

ويقول المثقب العبدى :

وكَلام سَيِّءٍ قَدْ وقُرَتْ ... أُذُنِى عَنهُ ومَابِى مِنْ صَمَمْ
فتَغَزَّيْتُ خشاةً أنْ يَرَى ... جَاهِلٌ أنِّى كما كان زَعَمْ
ولبعْضُ الصَّفحِ والإعْرَاضِ عَنْ ... ذِى الخَنا أبْقَى وإنْ كانَ ظَلَمْ [3]

وكأن الشاعر الجاهلى يأبى أن يقف هذا التسامح حائلا دون إبائه وعزة نفسه وتمتعه بالحزم الذى كثر تصويره أيضا عند بعضهم ، من مثل قول عبد الله بن سلمة :

ولقد أُزاحِمُ ذا الشَّذَاةِ بِمِزْحَمٍ ... صَعْبِ البُدَاهَةِ ذِى شَذًا وشَرِيسِ
ولقد أَلِينُ لكُلِّ بَاغِى نِعْمَةٍ ... ولقد أُجَازِى أهلَ كلِّ حَوِيسِ
ولقد أُداوِى داء كلِّ مُعَبَّدٍ ... بِعَنِيَّةٍ غَلبَتْ عَلَى النِّطِّيسِ [4]

---

(١) انظر المفضليات ١٦ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٦٧ ، ٩٣ ، ١١٣ ، ١٢٣ .

(٢) المفضلية ٣٦ ص ١٧٦ البيتان ٨ ، ٩ . ثراها : أثرها . والمولى هنا ابن العم .

(٣) المفضلية ٧٧ ص ٢٩٣ الأبيات ١٠ ـ ١٢ .

(٤) المفضلية ١٩ ص ١٠٥ الأبيات ١٢ ـ ١٤ .

الشذاة : الأذى . المزحم : شديد المزاحمة . صعب البداهة : شديد المفاجأة . الشريس : مصدر كالشراسة ، ويريد بهذا كله نفسه . الحويس : العداوة والشر ، يقول أنه لين لمن قصده للعطاء ، وشديد

ولا شك أن صفات التسامح والحزم معا مما يشكل الجوانب الإيجابية من صفات الشاعر الجاهلى ، وقد رأى فيها جميعا ذاته ، فأصبحت محل فخره فأوردها فى هذا الشكل الجزئى حينا وفى شكل عام أحيانا ، فهو يصور طيب خلقه بوجه عام ، يقول ربيعة بن مقروم :

وإنْ تَسْأليني فإنّي امْرُؤٌ ... أُهينُ اللئيمَ وأحْبُو الكَرِيما
وأبْني المَعَالي بالمَكْرُمَاتِ ... وأرضى الخَليلَ وأرْوِي النَّديما
ويَحْمَدُ بَذْلي لَهُ مُعْتَفٍ ... إذا ذَمَّ مَنْ يَعْتَفِيهِ اللَّئِيما
وأجْزي القُرُوضَ وفاءً بِهَا ... بِبُؤْسَى بَئِيسَى ونُعْمَى نَعِيما [1]

وكما افتخر الشاعر بطيب خلقه حرص أيضا على أن يجعل طيب زاده محلا لهذا الفخر ، يقول راشد بن شهاب اليشكرى :

ولكنَّ أنباءً أتَتْني عن امْرِئٍ ... وما كانَ زَادِي بالخَبيثِ كما زَعَمْ
ولكنَّني أقْصِي ثِيابِي مِن الخَنَا ... وبعضُهُم للغَدْرِ فى ثَوْبِهِ دَسَمْ [2]

وهناك من العلاقات الاجتماعية اليومية ما جعل الشاعر الجاهلى يحرص على إضفائه على نفسه ، ونسبته إلى ذاته ، جاعلا من ذلك كله مقوما من مقومات الفخر ، كما نرى فى تصوير بعضهم حسن العشرة ، يقول ذو الاصبع :

لن تَعْقلا جفرة علىّ ولم أوذِ نديما ولم أنَلْ صعا ومنها صلة الرحم فى قول عبد الله بن سلمة [3] :

= على من يلتمس شره وعداوته . المعبد : البعير الذى أصابه الجرب فذهب وبره . العنية : دواء يعالج به جرب الابل . والنطيس : الطبيب الحاذق . يريد أنه قادر على أن يداوى حمق الأحمق وعداوة الحاقد .

(١) المفضلية ٣٨ ص ١٨٠ الأبيات ٢٠ - ٢٣ وربيعة مخضرم ، ولكن القصيدة تتغنى بذكريات الجاهلية .

(٢) المفضلية ٨٦ ص ٣٠٧ البيتان ٢ ، ٣ .

(٣) المفضلية ٩ ص ١٥٣ البيت ٤ . لن تعقلا : أى لن تؤديا الدية ، والعقل الدية . الحفرة : العظيمة الجوف من أولاد الغنم ، يريد التحقير لأن الدية إنما تكون بالإبل . الطبع : الدنس واتساخ العرض .

وذي رَجْــم حَبَــوْتُ وذى دَلَالٍ ... مِنَ الأصحــابِ إذْ خَدَعَ الصُّحُـوبُ[1]

ومنها صفة الوفاء التى تزيد من بيان حرص الشاعر على علاقاته الاجتماعية من مثل قول الحادرة :

أَسُمَىَّ ويْحَــكِ هلْ سمعتِ بغَــدْرَةٍ ... رُفِـعَ اللِّوَاءُ لَنَـا بهَـا فِى مَجمـعِ
إنَّــا نَعِــفُّ فلا نُرِيبُ حَلِيفَـنَـا ... ونكُفُّ شُحَّ نُفُـوسِنا فى المَطْمَعِ[2]

ويتردد فى المفضليات صوت قبلى ترتفع أنغامه فخرا بالقبيلة ، وأصالة نسبها ، وعراقة أصلها ، واتباعها سنن الآباء والأجداد فى اكتساب المحامد والمآثر وهى نزعة نستطيع أن نرى مثلا لها فى قصيدة عمرو بن الأهتم التى مطلعها [3] :

أَجِــدَّكَ لا تُلِمُّ ولا تزورُ ... وقــد بانَـت بِرُهْـنِـكُـم الخُـدُورُ

ففيها نرى هذه النزعة من الفخر التى يرى فيها الشاعر نفسه وريثا لتركات قوم كلهم رؤساء ونبلاء وكرماء وأوفياء ، يجيرون من يستجير بهم ، ويصلحون ما أفسدته الحرب بين القبائل ، وهو ميراث ضخم يحرص عليه كل الحرص . ولا يحاول تبديده فى مجالس اللهو والدعة والغزل :

ولــو أنِّى أشَــاءُ كَنَـنْتُ جِسْمِى ... وغَــادَانِــى شِوَاءٌ أو قَديرٌ
ولاعَـبَـنِـى على الأنـمــاطِ لُعْسٌ ... عليهِـنَّ الـمَجَــاسِـدُ والحـريرُ
ولــكِـنِّــى إلــى تَرِكَــاتِ قَومٍ ... هُم الــرُّؤسَــاءُ والنُّبَــلُ البُحُـور
سُمَــىٌّ والأشَــدُّ فَشَــرَّفَـانِــى ... وعَـلَّى الأهـتَمُ المُــوفِى المُجيرُ
تَمِــيمٌ يومَ هَمَّــتْ أنْ تَفَــانَــى ... ودانَـى بينَ جَمْـعَـيْـهـا الـمَـسيرُ

---

(١) المفضلية : ١٨ ص ١٠٢ البيت ١٨ . حبوت : أعطيت . الصحوب : جمع صحب وخدع الصحوب نقصوا وقل خيرهم .

(٢) المفضلية : ٨ ص ٤٣ البيت ٩ ، ١٠ ويشير برفع اللواء إلى ما كانوا يفعلونه فى الجاهلية إذا غدر رجل رفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرفه الناس .

(٣) المفضلية ١٢٣ ص ٤٠٩ .

وعمرو بن الأهتم من المخضرمين ، ولكن القصيدة تدور فى جو جاهلى خالص ولا أثر للإسلام فيها .

بوادٍ مِنْ ضَرِيَّةَ كانَ فيهِ ... لهُ يومٌ كواكِبُهُ تَسِيرُ
فأصلَحَ بَينَهـا في الحرب مِمَّا ... أَلَمَّ بِها أَخُو ثِقَةٍ جَسُورُ (1)

وكما يفتخر عمرو بن الأهتم بإصلاح ما أفسدته الحرب بين القبائل ، يفتخر معاوية ابن مالك معود الحكماء بدعوته إلى السلام في وقت الحرب ، وقيامه بمهمة سياسية ترأب الصدع بين القبائل ، وتنهي ما بينها من أحقاد .

رَأَبْتُ الصَّدْعَ مِن كعبٍ فَأَوْدَى ... وكانَ الصَّدْعُ لا يَعِدُ ارْتِئَابَا
فأمسَى كعبُهَا كعباً وكانتْ ... من الشَّنآنِ قَدْ دُعِيَتْ كِعَابَا
حَمَلْتُ حَمَالَةَ القُرَشيِّ عنهم ... ولا ظُلماً أَرَدْتُ ولا اخْتِلَابَا
أُعَوِّدُ مِثلها الحُكماءَ بَعْدِي ... إذَا ما الحقُّ في الأشيَاعِ نابَا
سَبَقْتُ بها قُدَامَةَ أو سُمَيْرًا ... ولَوْ دُعِيَا إلى مِثْلٍ أَجَابَا
وأَكْفِيهَا معاشِرَ قد أَرَتْهُمْ ... مِنَ الجَرْبَاءِ فَوقَهُمُ طِبَابَا
تَهِرُّ مَعَاشِرٌ مِنِّي ومِنهُمْ ... هَرِيرَ النَّابِ حَاذَرَتِ العِصَابَا
سَأَحْمِلُهَا وتَعْقِلُهَا غَنِيٌّ ... وأُورِثُ مَجْدَهَا أَبَدًا كِلَابَا
فإنْ أَحْمَدْ بها نَفْسِي فإنِّي ... أَتَيْتُ بهَا غَدَاتَئِذٍ صَوَابَا
وكنتُ إذَا العَظِيمَةُ أفظَعَتهُمْ ... نَهَضْتُ ولا أَدِبُّ لَهَا دِبَابَا
بِحَمْدِ الله ثم عَطاءِ قومٍ ... يَفُكُّونَ الغنائِمَ والرِّقَابَا (2)

---

(1) الأبيات ٢٢ ـ ٢٨ .
سمى : هو جده . والأشد : والد سمى . والأهتم : أبوه . وعلى : من التعلية يريد أنه بنى له شرفا بعد الشرف الذى بناه سمى والأشد . ضرية : اسم مكان . وقوله « يوم كواكبه تسير » : يريد أنه يوم شديد من أيام الحرب أظلم نهاره حتى طلعت كواكبه .

(2) المفضلية ١٠٥ ص ٣٥٦ الأبيات ١٢ ـ ٢٢ .
معنى البيت الأول أنه أصلح أمر كعب وكانوا قد يئسوا من ذلك . الشنآن : البغض والعداوة . وكعاب : جمع كعب ، جمع اسم القبيلة ، إشارة إلى أنهم افترقوا وتقاطعوا بعد الألفة فصاروا بمنزلة قبائل متفرقة ، يفخر بأنه أصلح بين القوم حتى عادوا قبيلة واحدة . الحمالة : الدية . والاختلاب : الخديعة . الأشياع : المتفرقون ، ويريد من هذا البيت أنه عود الحكماء بما يقوم به ليفعلوا مثله . قدامة وسمير : سيدان شريفان من قبيلة بنى كعب . وأو هنا بمعنى الواو . الجرباء : السماء . الطباب : الثقوب التى=

وانطلاقا من العقد الفنى بين الشاعر وقبيلته ، وتأكيدا للعقد الاجتماعى بينه وبينها ، تصبح القبيلة كلها موضوعا لفخره يتغنى بأمجادها وشرفها ومفاخرها ، وأحيانا يبالغ فيرفعها فوق القبائل كلها ، على نحو ما نرى فى قول الأخنس بن شهاب التغلبى الذى يذكرنا بابن قبيلته عمرو بن كلثوم فى معلقته المشهورة ، التى ارتفعت نغمة المبالغة فيها إلى أعلى درجاتها ، يقول الأخنس :

فلِلّه قَوْمٌ مِثْـلُ قَوْمِـىَ سُوقَـةً ... إذَا اجتَمَعَتْ عنـد الملوكِ العَصَائِبُ
أرَى كُلَّ قوم يَنـظرون إليـهـمُ ... وتـقْـصُـرُ عَمَّـايَفْـعَـلُونَ الـذَّوَائِبُ
أرَى كلَّ قَوْمٍ قَارَبُـوا قَيْدَ فَحْـلِهِـمْ ... ونـحنُ خلعْنَـا قَيْدَهُ فَهُـوَ سَارِبُ (١)

ومن المنطلق نفسه نرى الشاعر أحيانا يقوم بدور الداعية لقبيلته الذى لا يفتأ يردد فخره بها مسجلا أمجادها وبطولات فرسانها فى كل مناسبة تتاح له . ومن ذلك ما نراه عند عوف بن عطية ، حيث وردت له ثلاث قصائد تدور كلها حول الفخر ببطولات قومه فى الحرب ، يصور فى إحداها صدق عزيمتهم وحسن بلائهم فيها ، ويندد بمن نكلوا بهم من القبائل والفرسان (٢) :

أمِـنْ آلِ مَىٍّ عَرَفْـتَ الـدِّيَارَا ... بحـيـثُ الـشَّـقِـيقُ خَلاَءً قِفَـارَا

ويصور فى الثانية ما أصاب نساء العدو من ذهول واضطراب ، ثم يصور حال الرجال بين قتيل وجريح وأسير وممنون عليه بالفداء ، وفى كل هذا يفخر بقومه ويرى قبيلته مأوى الصارخ وملجأ المستغيث (٣) :

تكونُ فى أسفل القربة شبه بها النجوم . يريد أنه كفى هؤلاء القوم ما أرتهم الحرب من شدة أو كما يقال من النجوم فى وضح النهار . الناب : الناقة المسن . والعصاب : العصابة ، وكان العرب يعصبون فخذى الناقة التى لا تدر حتى تسمح بلبنها ، وتسمى هذه الناقة عندهم العصوب ، يريد أنهم يلقون ما تلقى هذه الناقة من العصاب . الدبيب : المشى الهين .

(١) المفضلية ٤١ ص ٢٠٣ الأبيات ٢٥ ـ ٢٧ .

السوقة : عامة الناس ، يريد أن قومه أحرار معتزون بأنفسهم لا يقصدون الملوك لمدحهم وطلب عطائهم ، يفتخر بأنهم متباعدون عن الحكام ، مترفعون عن مدحهم . الذوائب : الرؤساء . والفحل هنا : سيد القوم ، والسارب : الذاهب فى الأرض ، يريد أن الناس يقيمون فى موضع واحد ولا يجرءون على الانتقال منه ، أما هم فأعزاء أحرار يذهبون حيث يشاءون ، ولا يقدر أحد على منعهم .

(٢) المفضلية ١٢٤ ، ص ٤١٢ .

(٣) المفضلية ٩٤ ص ٣٢٧ .

ولَـنِعْـمَ فِتْيَانُ الـصَّـبَـاحِ لَقِيتُـمُ وإذَا الـنِّـسَـاءُ حَواسِـرٌ كالـعُـنْـقُـرِ

ويفتخر فى الثالثة بشجاعته وكرمه وعزته من ناحية ، وبشجاعة قومه وبأسهم وعزهم (١) :

لعَـمْـرُكَ إنَّـنـى لَأخُـو حِفَـاظٍ وفـى يَوْمِ الـكَـرِيهَـةِ غَيرُ غُمْـرِ

وهذا الالتزام بقضايا القبيلة ، وقيام الشاعر بدور الداعية لها ، يقودنا إلى الربط بين الفخر فى جانبه الحماسى الذى انتشر بهذه الصورة الواسعة ، وبين ما سجله الشعراء من تاريخ أيام قبائلهم فى صراعها مع القبائل الأخرى ، ومن هنا يمكن أن نلمس توثيقا لما عرضه التاريخ من أيام العرب فى هذا الشعر . وفى ديوان المفضليات ثلاث عشرة قصيدة تدور حول أيام العرب يمكن أن ندخلها بسهولة فى باب الفخر ، وتظل لها قيمتها التاريخية ، فالجميح يسجل ما حدث فى يوم ذى علق بين قومه بنى أسد وبين بنى عامر بن صعصعة ، ويفتخر بانتصار قومه فيه وهزيمة أعدائهم ، وذلك فى قصيدته (٢) :

سائِـلْ مَعَـدًّا : مَنِ الـفَـوَارِسُ لَا أَوْفَـوْا بِجِـيرانِـهِـمْ ولا غَنِـمُـوا

ويسجل سلمة بن الخرشب الأنمارى ما حدث يوم الرَّقَم الذى انتصرت فيه غطفان على بنى عامر فى قصيدته (٣) :

إذَا ما غَدَوْتُـمْ عَامِـدِينَ لأرْضِـنَـا بَنِى عَامِـرٍ فاستَـظْهِـرُوا بالمَـرَائِـرِ

ويصور الحصين بن الحمام المرى يوم دارة موضوع بين بعض عشائر ذبيان فى قصيدته (٤) :

جَزَى اللهُ أفْـنَـاءَ الـعَـشِـيرةِ كُلَّهَـا بِدَارَةِ مَوضُـوعٍ عُقُـوقًـا ومَـأْثَمَـا

وصور عبد يغوث هزيمة قومه يوم الكلاب الثانى بين تميم واليمن وراح يلومهم على ذلك فى قصيدته (٥) :

---

(١) المفضلية ٩٥ ص ٣٢٨ .
(٢) المفضلية ٧ ص ٤١ .
(٣) المفضلية ٥ ص ٣٦ .
(٤) المفضلية ١٢ ص ٦٤ .
(٥) المفضلية ٣٠ ص ١٥٥ .

أَلَا لا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمَ مَابِيَا   ومَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ ولَا لِيَا

كما سجل الحارث بن وعلة الجرمى اليوم نفسه فى قصيدته (١) :

فِدًى لَكُمَا رجلَيَّ أمِّي وخالَتِي   غَداةَ الكُلَابِ إذْ تُحَزُّ الدَّوَابِرُ

وكذلك سجل جابر بن حنى التغلبى يوم الكلاب الأول بين بكر وتغلب فى قصيدته (٢) :

أَلَا يا لَقَوْمِي لِلْجَدِيدِ المُصَرَّمِ   وللحِلْمِ ، بعدَ الذِّلَّةِ، المُتَوَهَّمِ

وسجل بشر بن أبى خازم ما كان فى يوم النسار بين ضبة وعامر (٣) :

عَفَتْ مِنْ سُلَيْمَى رَامَةُ فَكَثِيبُهَا   وشَطَّتْ بها عنكَ النَّوَى وشُعُوبُهَا

كما سجل فى قصيدة أخرى يوم الجفار بين تميم وأسد وأشار إلى يوم النسار مرة أخرى (٤) :

لِمَنِ الدِّيَارُ غَشِيتُها بالأنْعُمِ   تبدُو مَعَارِفُهَا كَلَوْنِ الأرْقَمِ

وذكر عامر بن الطفيل يوم المُشَقَّر بين تميم وعامل كسرى على هجر ، ويوم حفيف الريح بين قومه بنى عامر وبنى الحارث بن كعب فى قصيدته (٥) :

لقدْ عَلِمَتْ عُلْيَا هَوَازِنَ أَنَّنِي   أنَا الفارسُ الحَامِي حَقِيقَةَ جَعْفَرِ

كما سجل يوم الرقم بين قومه وغطفان فى قصيدة أخرى (٦) :

ولَتَسْئَلَنْ أَسْمَاءُ ، وهيَ حَفِيَّةٌ   نُصَحَاءَهَا: أَطُرِدْتُ أَمْ لَمْ أُطْرَدِ

وسجل أوس بن غلفاء الهجيمى ما حدث فى يوم ذى نجب بين عامر وتميم فى قصيدته (٧) :

---

(١) المفضلية ٣٢ ص ١٦٤ .
(٢) المفضلية ٤٢ ص ٢٠٨ .
(٣) المفضلية ٩٦ ص ٣٢٩ .
(٤) المفضلية ٩٩ ص ٣٤٥ .
(٥) المفضلية ١٠٦ ص ٣٦٠ .
(٦) المفضلية ١٠٧ ص ٣٦٣ .
(٧) المفضلية ١١٨ ص ٣٨٧ .

جَلَبْنَـا الـخَيْلَ من جَنْبَى أَرِيكٍ إلى أَجَلى إِلَى ضِلَعِ الـرِّجَـامِ

★ ★ ★

وتقف الحياة الاقتصادية المرتبطة بظروف البيئة الطبيعية وراء الفخر فقد افتخر بعض الشعراء باستباحة الأرض ، مما يرفع من شأنه القبيلة ، ويدل على قوتها وسيادتها على نحو ما نرى فى قول بشر بن أبى خازم :

وغَـيثٍ أحـجـم الـرُّوَّادُ عَنـهُ ... بِهِ نَفَـلٌ وحَـوْذَانٌ تُؤَامُ
تَغَـالَـى نبـتُـهُ واعْـتَـمَّ حَتَّـى ... كَأَنَّ مَنَـابِـتَ الـعَـلْجَـانِ شَامُ
أَبَـحْـنَـاهُ بِحَـيٍّ ذِى حِلَالٍ ... إِذَا مَارِيعَ سَرْبُـهُـم أَقَـامُـوا
ومـا يَنْـدُوهُـم الـنَّـادِى ولـكِـن ... بِكُـلِّ مَحَـلَّةٍ مِنْـهُـمْ فِئَـامُ (١)

وتتسع اللوحة وتزداد الصورة وضوحا حين يرسم الشاعر مشهد الأماكن المفزعة التى لا يروعه النزول بها على نحو ما نرى فى قول أبى القيس بن الأسلت :

وأَقْـطَعُ الـخَـرْقَ يَخَـافُ الـرَّدَى ... فيهِ عَلى أَدْمَـاءَ هِلْوَاعِ (٢)

وكذلك فى قول بشر بن أبى خازم :

وخَـرْقٍ تَعْـزِفُ الـجِـنَّـانُ فِيهِ ... فَيَافِـيهِ تَحِـنُّ بهَـا الـسَّـهَـامُ
ذَعَـرْتُ ظِبَـاءَهَـا مُتَـغَـوِّرَاتٍ ... إِذَا ادَّرَعَـتْ لَوَامِـعَـهَـا الإِكَـامُ (٣)

---

(١) المفضلية ٩٧ ص ٣٣٣ الأبيات ٢١ ـ ٢٤ .
النفل والحوزان : نوعان من النبت . تغالى نبته : أى طال وكثر . واعتم : التفت . العلجان : نبت ، الشام : جمع شامة وهى العلامة ، يريد أنه من كثرته وسواده يتراءى كأنه شامات . الحلال : الجماعات من البيوت . السرب : الإبل ، أى إذا فزعت إبلهم أقاموا لعزهم . وقوله : ما يندوهم النادى ، أى ما يسعهم المجلس لكثرتهم ، والفئام : الجماعات .

(٢) المفضلية ٧٥ ص ٢٨٣ . الهلواع : الناقة السريعة .

(٣) المفضلية : ٩٧ ص ٣٣٣ ، البيتان ٩ ، ١٠ .
الخرق : الصحراء ، السَّهام : الريح الحارة . متغورات : مستريحات فى وقت القيلولة . اللوامع : السراب ، يقول إن المرتفعات لبست السراب فغطاها .

وربما كانت الإقامة الهادئة المستقرة محل فخر أيضا كما ورد عند بعضهم فى تصوير البقاء وعدم الرحلة فى الجدب ، من ذلك قول الحادرة :

ونُـقِيمُ فِى دَارِ الـحِـفَـاظِ بُيُوتَنَـا ... زَمَـنـاً ، ويَظعَـنُ غيرُنَـا للأمْـرُعِ
ومَـحَـلِّ مجـدٍ لا يُسـرِّحُ أهْـلُهُ ... يومَ الإقـامـةِ والـحُلولِ لِمَـرْتَـعِ
بِسَـبِـيلِ ثَغْـرٍ لا يُسَـرِّحُ أهْـلُهُ ... سَقِـمٍ يُشَـارُ لِقَـاؤهُ بالإصْبَـعِ (١)

وعلى هذا كانت المواقف الاجتماعية على تناقضها مدعاة للفخر بين الحين والآخر إذ كان الاستقرار حافزا إلى هذا الفخر طالما كان دليل قوة القوم وعزتهم .

وربما اتسع المشهد إلى الفخر بالتبدى على إطلاقه كما فى قول الأخنس بن شهاب :

ونـحـنُ أنـاسٌ لا حِجَـازَ بأرْضِنَـا ... مَع الـغَـيْثِ ما نُلْقَـى ومَنْ هُوَ غَالِبُ
تَرَى رَائِـدَاتِ الـخَيلِ حَولَ بُيُوتِنَـا ... كَمِعْـزَى الحِجَـازِ أعجَزَتْهَا الزَّرَائِبُ (٢)

ويظل صدى الحياة الاقتصادية واضحا فى دوافع الشعراء للفخر القبلى ، إذ يصور بعضهم قدرة قومه أو قدرته هو على الرعى وسط الأعداء مما يرمز إلى الشجاعة والاعتراف بالسيادة ، من ذلك قول عوف بن عطية :

ونَـلْبَسُ للعَـدُوِّ جُلودَ أُسْـدٍ ... إذَا نَلْقَـاهُـمْ وجُـلُودَ نُمْـرِ
ونَـرْعَـى مَا رَعَـيـنَـا بَيْنَ عَبْسٍ ... وَطَـيِّئِـهَـا وبَـيْنَ الـحَـيِّ بكـرِ
وكُـلُّهـم عَدُوٌّ غَيرُ مُبْـقٍ ... حديثٌ قُرْحُـهُ يَسْـعَـى بِوِتْـرِ (٣)

(١) المفضلية ٨ ص ٤٣ الأبيات ١٣ ـ ١٥ المجد هنا المرعى الفقير . والمرتع : المرعى الخصيب ، يريد أنهم لا يتركون أرضهم حتى فى أوقات الجدب ، ولا يرحلون فى طلب الخصب .

(٢) المفضلية ٤١ ص ٢٠٣ البيتان ١٨ ، ١٩ .
الحجاز : الحاجز ، يريد أن الصحراء كلها ملك له ، لا يحول بينه وبين أى أرض منها حائل .
وقوله : « مع الغيث ما نلقى » : أى كلما وقع الغيث فى بلد صرنا إليه وغلبنا أهله عليه . الرائدات : التى ترود المراعى لكثرتها ولا تعلف فى البيوت .

(٣) المفضلية ٩٥ ص ٣٢٨ الأبيات ٥ ـ ٧ .
قوله : « حديث قرحه يسعى بوتر » أى أننا أصبناه بجروح حديثة فهو يطلبنا ولكننا لا نحفل به ، ونرعى بلاده .

ومنه قول معود الحكماء :

إِذَا نَزَلَ السَّحَابُ بِأَرضِ قَوْمٍ ... رَعَيْنَاهُ وإِنْ كَانُوا غِضَابَا (١)

ومن هنا يظل مشهد السير فى الأرض الموحشة معيارا من معايير الشجاعة والبطولة ومحلا للفخر ، ويكثر عند شعراء المفضليات تصوير هذا المشهد ، على نحو ما نرى فى قول سلمة بن الخرشب :

ومُخْتَاضٍ تَبِيضُ الرُّبْدُ فيهِ ... تُحُومِىَ نَبْتُهُ فَهْوَ العَمِيمُ
غَدَوْتُ بهِ تُدَافِعُنِى سَبُوحٌ ... فَرَاشُ نُسُورِها عَجَمٌ جَرِيمُ
مِنَ المُتَلَفِّتَاتِ بِجَانِبَيْهَا ... إِذَا مَا بَلَّ مَحْزِمَها الحَمِيمُ (٢)

وأيضا قول الأسود بن يعفر النهشلى :

ولَقَدْ غَدَوْتُ لعَازِبٍ مُتَنَاذِرٍ ... أَحْوَى المَذَائِبِ مُؤْنِقِ الرُّوَّادِ
جادَتْ سَوَارِيهِ وآزَرَ نَبْتَهُ ... تُفَأٌ من الصَّفْرَاءِ والزُّبَادِ
بِالجَوِّ فالأَمَرَاتِ حَوْلَ مُغَامِرٍ ... فَبِضَارِجٍ فَقَصِيمَةِ الطُّرَّادِ (٣)

ومن الطبيعى أن يرتبط هذا الفخر بحديث الرحلة خاصة ، فهى التى تهيىء للشاعر فرصة إبراز شجاعته ، وهى الموضع الذى يمكن أن يحمله معانى الصعوبة والمشقة التى

---

(١) المفضلية ١٠٥ ص ٣٥٦ البيت ٢٣ .

(٢) المفضلية ٦ ص ٣٩ الأبيات ٣ - ٥ .
المختاض : الموضع الذى يخوض فيه الناس لكثرة عشبه والتفافه . والربد : النعام . والنسور : قطع اللحم الصلبة فى باطن الحوافر . وفراشها : ما تطاير منها . والعجم : النوى . والجريم : الذى بقى فى نخله حتى أصبح صلبا . والمحزم : موضع الحزام . والحميم : العرق ، يريد أنها مع ركضها وعرقها تظل تتلفت يمينا ويسارا من شدة نشاطها .

(٣) المفضلية ٤٤ ص ٢١٥ الأبيات ٢٩ - ٣١ .
العازب : البعيد والمتناذر : المخوف الذى يخشاه الناس . المذانب : غدران المياه . والأحوى : الذى اشتدت خضرته حتى مال إلى السواد ، يريد النبات الذى ينمو حول مذائب المياه . والمؤنق : الذى يعجب من يراه . الرواد : الذين يدورون فى الأرض بحثاً عن المرعى . والتفأ : القطع المتفرقة من النبات . الصفراء والزباد : ضربان من العشب . والأسماء المذكورة فى البيت الأخير كلها أسماء مواضع .

يواجهها فى أعماق الصحراء ، والصورة قديمة من لدن المرقش الأكبر فى قوله :

ودَوِّيَّةٍ غَبْــرَاءَ قد طالَ عهــدُهَــا ... تَهَــالَــكُ فيهــا الــوِرْدُ والمَــرْءُ ناعِسُ
قطعْتُ إلَى مَعْــرُوفِهَــا مُنْكَــرَاتِهَــا ... بِعَــيْهَــامَــةٍ تَنْسَــلُّ والــليلُ دامِسُ
تركــتُ بِهَــا ليلاً طويلا ومــنْــزِلاً ... ومُــوقَــدَ نَارٍ لَمْ تَرُمْــهُ القَــوَابِسُ (١)

وترتفع نغمة الفخر باختراق الصحراء الموحشة حين يربط الشاعر بينها وبين الظروف المناخية التى تزيد من مشقات السفر وتجسم متاعب الطريق ، على نحو ما نرى عند المثقب العبدى الذى يؤكد جرأته وقدرته وصبره عليها بأنه اخترقها فى وقت الهاجرة عندما ترتفع الشمس ، ويشتد الحر ، ويترقرق السراب :

أجِــدَّكِ مَا يُدْرِيكِ أنْ رُبَّ بَلْدَةٍ ... إذَا الشمسُ فى الأيَّامِ طالَ رُكُــودُها
وصَــاحَتْ صَوَادِيحُ النَّهــارِ وأعْرَضَتْ ... لَوَامِــعُ يُطْوَى رَيْطُهَــا وبُــرودُهَــا
قَطَعْــتُ بِفَــتْــلاءِ الــيَدَيْنِ ذَرِيعَــةٍ ... يغُــولُ البِــلَادَ سَوْمُهَــا وبَــرِيدُهَــا (٢)

ومن هنا كانت القدرة على تحمل شدة الزمان ومواجهة صعاب الحياة أمرا يدعو إلى الفخر ويتكامل معه مشهد البطولة ، فعبد الله بن سلمة يفتخر بأن فناء ثروته من الإبل والغنم وجدب الحياة من حوله لم يقصرا به عن الكرم :

ألَا لَمْ يَرْتُ فِى الــلَّزَبــاتِ ذَرْعِــى ... سَوَافُ المَــالِ والعــامُ الجَــدِيبُ (٣)

---

(١) المفضلية ٤٧ ص ٢٢٤ الأبيات ٦ ـ ٨ .

تهالك : تسرع السير . والورد هنا الإبل . العيهامة : الناقة القوية الجريئة . وقوله : « تركت بها ليلا طويلا » أى قطعتها وما زالت فى الليل بقية . القوابس : جمع قابس وهو الذى يطلب النار .

(٢) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ الأبيات ٤ ـ ٦ .

ركود الشمس : وقوفها فى منتصف السماء ، يؤكد به شدة الحر . والصواديح : الجنادب تصدح فى شدة الحر . وأعرضت : ظهرت . اللوامع : السراب . والريط والبرود : الثياب البيضاء ، يشبه السراب بها . والذريعة : الواسعة الخطو . ويغول البلاد : يطويها . والسوم : السير السريع المتواصل والبريد : السير الشديد .

(٣) المفضلية ١٨ ص ١٠٢ البيت ١٩ .

يرتو : يضعف . والذرع : الطاقة : واللزبات : الشدائد والأزمات . والسواف : الموت والهلاك . والمال : الإبل والغنم .

ولعل هذا التحمل للشدائد كان مدعاة إلى الفخر المستمر والمتكرر بالصبر مما دفعهم إلى رسم أكثر من لوحة جزئية للصبر فى الحروب :

صَبَرْنَا ـ وكَانَ الصَّبْرُ فِينَا سَجِيَّةً ـ ... بأسيافِنَا يَقْطَعْنَ كَفًّا ومِعْصَمَا [1]

شَهِدْتُ طِرَادَهَا فصبرتُ فِيهَا ... إِذَا ما هلَّلَ النِّكْسُ اليَرَاعُ [2]

لا نَأْلَمُ القتلَ ونجزِى بِهِ الـ ... أعْدَاءَ كَيْلَ الصَّاعِ بالصَّاعِ [3]

حتى الصبر على ردىء الطعام افتخروا به على نحو ما نرى عند علقمة بن عبدة فى قوله :

وقد أُصَاحِبُ فِتْيَاناً طعامُهُمُ ... خُضْرُ المَزَادِ ولَحْمٌ فيهِ تَنْشِيمُ [4]

★ ★ ★

وفى القصائد التى دارت حول موضوع الفخر يمكن أن نلاحظ شكلين : فى الشكل الأول نرى الشاعر غير ملتزم بشكل القصيدة التقليدى ، فهو لا يقدم لها ولا يرحل ، وربما استبدل بهذا كله مقدمة أخرى يهجو بها غير قومه لينفذ من وراء ذلك إلى الفخر بقومه ، كما نرى عند بشر بن عمرو بن مرثد [5] . وعوف بن الأحوص [6] فى فخره بنفسه ، فهو يبدأ برسم مشهد طريف يتناسب مع موضوع قصيدته وكأنه مقدمة لفخره ، حيث يرسم صورة للمستنبح يأوى إلى ناره التى أشعلها للقرى فى الليل ، وكيف زجر كلابه عن هريرها حتى يستقبله فى داره آمنا ، ثم يمضى إلى فخره ، فيفخر بكرمه حين الجدب ، وينعت القدر والإبل التى تنحر ، وينوه بتسامحه مع الصديق وتركه الضغينة حتى مع الذين يجاهرونه بها ، وإدارة سمعه عن الفحش . وفى الشكل الثانى نرى الشاعر يخضع للمنهج العام فيبدأ بمقدمة ، ولكن المقدمات عادة لا تطول فقد اكتفى ثعلبة بن عمرو [7] بأربعة أبيات لقصيدة بلغت ستة عشر بيتا . واكتفى جابر بن حنى التغلبى [8] بأربعة أبيات أيضا فى قصيدته التى يبلغ عدد أبياتها ثمانية وعشرين بيتا وكذلك فعل الحادرة [9] فى قصيدته الطويلة

---

(١) الحصين بن الحمام : المفضلية ١٢ ص ٦٤ البيت ٥ .

(٢) ربيعة بن مقروم : المفضلية ٣٩ ص ١٨٥ البيت ١٠ .

(٣) أبو قيس بن الأسلت : المفضلية ٧٥ ص ٢٨٣ البيت ١٢ .

(٤) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ البيت ٤٩ .

(٥) المفضلية ٧١ ص ٢٧٥ .

(٦) المفضلية ٣٦ ص ١٧٦ .

(٧) المفضلية ٧٤ ص ٢٨١ .

(٨) المفضلية ٤٥ ص ٢٠٨ .

(٩) المفضلية ٨ ص ٤٣ .

التى تبلغ واحدا وثلاثين بيتا ، فقد اكتفى بمقدمة غزلية تتألف من ثمانية أبيات ، ثم اتخذ من اسم صاحبته « سمية » نقطة انطلاق يبدأ منها كلما بدأ الحديث عن مجال من مجالات فخره المتعددة .

وتطرد هذه الظاهرة فى قصائد الفخر كلها سواء أكان فخرا قبليا أم فخرا فرديا على نحو ما رأينا فى قصيدة الحادرة ، وهى مزاج من الفخر الفردى والفخر القبلى ، وعلى نحو ما نرى أيضا فى قصيدة المزرد بن ضرار [1] وهى خالصة للفخر الفردى ، فالقصيدة تقع فى واحد وسبعين بيتا ، ولا تشغل المقدمة منها إلا أحد عشر بيتا . وفى قافية تأبط شرا التى يبدأ بها الديوان [2] نرى المقدمة فى بيتين ثم نرى صورة لفخره بنفسه ، وفراره من بجيلة ، وسرعته فى بقية القصيدة التى بلغت ستة وعشرين بيتا . أما مقدمة الشنفرى لقصيدته التائية المشهورة [3] التى امتدت أربعة عشر بيتا ، من أبيات القصيدة التى تبلغ ستة وثلاثين ، فإنها ـ فى حقيقة أمرها ـ ليست غزلا ، ولكنها فخر بزوجته ، أو هى ـ على أقل تقدير ـ أقرب إلى أن تكون فخرا بها من أن تكون غزلا فيها . ومن هنا اختفت منها النظرة الحسية لتخلى مكانها لتلك النظرة المعنوية التى تسود المقدمة كلها .

أما شعر الوقائع والأيام فإن معظم قصائده لم تبدأ بمقدمات ، ربما مراعاة للموقف الحربى الذى لا يحتمل هذه المقدمات ، ولذلك نلاحظ أن هذه القصائد تبدأ عادة بلهجة حادة عنيفة تتناسب مع حدة الموقف وعنفه ، على نحو ما نرى فى أكثر القصائد التى أشرت إليها ، ولا أريد أن أعيد مطالعها ، وإنما حسبى أن أشير إلى مطالع الجميح وسلمة بن الخرشب والحصين بن الحمام ، ففيها تظهر هذه اللهجة الحادة العنيفة بصورة قوية .

وقد يبدأ الشاعر بذكر اسم اليوم الذى يتحدث عنه على نحو ما رأينا عند الحصين بن الحمام ، أو يبدأ مباشرة بالفخر على نحو ما رأينا عند عامر بن الطفيل ، أو يبدأ بتصوير استعداد قومه للحرب على نحو ما رأينا عند أوس بن غلفاء . فإذا ما بدأ الشاعر قصيدته بمقدمة ، فإنه عادة لا يطيل فيها على نحو ما نرى فى قصيدتى بشر بن أبى خازم اللتين نظمهما فى يوم النسار ويوم الجفار ، فالأولى [4] تبدأ بمقدمة طللية قصيرة فى سبعة أبيات ، والأخرى [5] تبدأ بمقدمة طللية أقصر منها فى خمسة أبيات ، وكلتا القصيدتين فى اثنين وعشرين بيتا .

---

(١) المفضلية ١٧ ص ٩٣ .
(٢) المفضلية الأولى ص ٢٧ .
(٣) المفضلية ٢٠ ص ١٠٨ .
(٤) المفضلية ٩٦ ص ٣٢٩ .
(٥) المفضلية ٩٩ ص ٣٤٥ .

وأحيانا نرى الشاعر يوجه مقدمته إلى خدمة الموضوع ، على نحو ما نرى فى مقدمة أبى قيس بن الأسلت الأنصارى [1] التى تتراءى فى قصرها والحوار السريع الذى يديره الشاعر بينه وبين زوجته حول الحرب وأهوالها بعيدة عن المقدمات الغزلية التقليدية :

قَالَتْ ، ولم تَقْصِدْ لِقِيلِ الخَنَا مَهْلاً فقد أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِى
أَنكَرْتِه : حِينَ تَوَسَّمْتِهِ والحَرْبُ غُولٌ ذَاتُ أَوْجَاعِ
مَنْ يَذُقِ الحربَ يَجِدْ طَعْمَهَا مُرّاً ، وتَحْبِسْهُ بِجَعْجَاعِ [2]

★★★

(٣)

المــــدح

وقع اختيار المفضل على ثمانى قصائد جاهلية فى فن المدح ، وهو يختلف فى طبيعة دوافعه عن الفخر ، إذ يرتبط فى جانب كبير منه بمجموعة من الحاجات الاجتماعية التى تربط الفرد بالمجتمع من ناحية ، وبالممدوح من ناحية أخرى ، فهو يصور علاقة اجتماعية لها طبائعها ومواصفاتها الخاصة وهى مسألة يمكن تبينها من عرض محتوى القصائد التى وردت فى هذا الموضع ومن رؤية طبيعة بنائها الفنى .

وأول ما يلاحظ على هذا البناء أن قصائد المدح تبدأ عادة بمقدمات كما لاحظ ذلك ابن قتيبة [3] ، وفيها يرحل الشاعر دائما قبل أن يصل إلى ممدوحه والأمثلة على ذلك كثيرة على نحو ما نرى عند المسيب بن علس [4] حيث تبدأ القصيدة بمقدمة غزلية ، ينتقل منها إلى وصف الرحلة ، وكأنه يؤصل بذلك للتقاليد الفنية فى بناء القصيدة وترتيبها الموضوعى ، والقصيدة تقع فى ستة وعشرين بيتا تشغل المقدمة منها الأبيات الستة الأولى ، وتشغل

---

(١) المفضلية ٧٥ ص ٢٨٣ ، وأبو قيس بن الأسلت من المخضرمين ، وإن يكن الرواة قد اختلفوا فى إسلامه ، ولكن القصيدة جاهلية تدور حول ما كان بين الأوس والخزرج من حروب قبل الإسلام .

(٢) الجعجاع : المكان الضيق .

(٣) الشعر والشعراء ١ / ٢٧ .

(٤) المفضلية ١١ ص ٦٠ .

الرحلة بعد ذلك ثمانية أبيات ، ينتقل بعدها الشاعر إلى المدح مقدما له مرة أخرى بالفخر بشعره :

فلأهْـــدِيَنَّ مَعَ الـرِّيَاحِ قصـيدَةً ... مِنِّـى مُغَـلْغَـلَةً إلَى القَعْقَـاعِ
تَرِدُ الـمِيَاهَ فمـا تَزالُ غَريبـةً ... فى القـوم بينَ تمثُّـلٍ وَسَماعِ (١)

ثم ينتقل إلى مخاطبة الممدوح ويعرض ما يريد أن يسجله له من صفاته فى عشرة أبيات ، تبرز فيها صيغة الإطلاق فى تعظيمه وتفضيله على من سواه ، ويسجل له سبقا وتفردا خاصا فى صفاته بتكرار تلك الصيغ المطلقة من مثل قوله :

وإذَا الـمُلُوكُ تدافعتْ أركـانُهـا ... أفْـضَـلْتَ فَوقَ أكُـفِّـهِـم بِذِراعِ
وإذَا تَهِيجُ الـرِّيحُ من صُرَّادِهَـا ... ثَلْجًـا يُنِيخُ النِّيبَ بالجَعْجَـاعِ
أحْلَلْتَ بيتَـكَ بالـجَميع وبعضُهم ... مُتَـفَـرِّقٌ لِيَحُـلَّ بالأوْزَاعِ
ولأنْـتَ أجْـوَدُ مِنْ خَليجٍ مُفْـعَمٍ ... متـراكِـمِ الآذِىِّ ذِى دُفَّـاعِ (٢)

كما تبرز فيها تلك الصفات التى درج شعراء المدح على وصف ممدوحيهم بها : قوة الممدوح ، وفرار أعدائه منه ، وخوفهم من لقائه ، وأيضا وفاؤه بذمته :

يأتِى عَلى القـومِ الكَثِيرِ سلاحُهُم ... فَيَبِـيتُ منـهُ الـقـومُ فى وَعْـوَاعِ
أنْتَ الـوَفِىُّ فَمـا تُذَمُّ وبعضُهُم ... تُودِى بِذِمَّـتِـهِ عُقَـابُ مَلَاعِ
وإذَا رمـاةُ الكـاشِحُـون رمـاهُمُ ... بمَـعَـابِـلٍ مَذْرُوبَـةٍ وقِـطَاعِ

وهو يسجل من خلال صوره مشاهد من طبيعة البيئة التى يعيش فيها ، وذلك فى قوله :

وكـأنَّ بُلْقَ الـخَيْلِ فِى حَافَـاتِـهِ ... يَرمِـى بهـنَّ دَوَالِـىَ الـزُّرَّاعِ (٣)

---

(١) البيتان ١٥ ، ١٦ .
(٢) الأبيات ١٧ ـ ٢٠ . الصراد : الريح الباردة الممطرة . والنيب : النوق المسنة . والجعجاع : موضع بروكها . والأوزاع : المتفرقون . والآذى : الموج .
(٣) البيت ٢١ . الدوالى : جمع دالية وهى الساقية . والضمير فى حافاته ويرمى يعود على الخليج المذكور فى البيت السابق .

كما يبرز الحس القبلي مسيطرا عليه في ختام الأبيات حيث أصر على أن يجعله مشهودا له من قومه بكل الصفات التي أضفاها عليه فيقول :

وَلَـذَاكُـمُ زَعَـمَـتْ تمـيـمٌ أَنَّـهُ ... أهـلُ السَّمَـاحـةِ والنَّـدَى وابَـاعِ (١)

ويقال أن هذه القصيدة من أقدم شعر المدح ، فإذا صح هذا القول تبينا واقعية هذه الصفات على الرغم من روح المبالغة التي تسود صور الشاعر ، إلا أنها لا تدخل في إطار الصور المستحيلة أو الموهمة ، إذ هي في جملتها صورة مثالية لهذا الممدوح في جوده وشجاعته ووفائه ، بل إن القصيدة تزداد واقعية حين نلاحظ أنها قيلت في مدح سيد من سادات تميم ، كان عظيم القدر في قومه وكان يقال له : « تيار الفرات » لسخائه .

وترد مقدمة المدحة عند الحارث بن حلزة (٢) في ستة أبيات ينتقل منها إلى الرحلة التي يصورها في ثلاثة أبيات يحسن التخلص منها في البيت التاسع حيث يقول :

أَفَـلا تُعَـدِّيهـا إلـى مَلِكٍ ... شَهْـمِ الـمَـقَـادةِ مَاجِـدِ النَّـفْسِ

ثم يعرض في بقية القصيدة صورة ممدوحه الملك قيس بن شراحيل منوها بنسبه لأمه ، ثم يمضي في عرض صور من جوده وعطاياه وشجاعته :

يَحْبُـوكَ بالـزَّغْـفِ الفَيُوضِ عَلَى ... هِمْـيَانِـهـا ، والـدُّهْمِ كالغَـرْسِ
وبـالـسَّـبِيكِ الـصُّـفْـرِ يُضْـعِفُهَـا ... وبـالـبَـغَـايَا الـبـيضِ والـلُّعْسِ
لا يَرْتَـجِـي للمَـالِ يُهْـلِكُـهُ ... سعـدُ الـنُّجُـومِ إليـهِ كالـنَّحْسِ
فلهُ هنـالِـكَ لا عليه إذَا ... دَنِـعَـتْ أُنُـوفُ القـومِ للتَّعْسِ (٣)

وتبدأ مدحة المثقب العبدي (٤) بمقدمة غزلية يشكو فيها من بخل صاحبته هند ،

---

(١) البيت ٢٦ .

(٢) المفضلية ٢٥ ص ١٣٢ الأبيات ١١ - ١٤ .

(٣) يحبوك : يعطيك . والزغف : الدرع . والفيوض : السابغة . الهميان : الحزام تشد به الدرع . الدهم : الخيل . والغرس : النخل . يضعفها : يضاعفها . والبغايا : الإماء . لا يرتجي : أي لا يخاف . دنعت : ذلت وخضعت . وقوله : « فله هنالك لا عليه » يريد أن الممدوح يدعى له ولا يدعى عليه .

(٤) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ .

وانصراف فؤادها عنه ، ثم يصف الفلاة الموحشة ، ويصف الناقة التى قطعها عليها فينعت خلقها وسيرها وبروكها ونشاطها ، ثم ينتقل إلى مدح النعمان بن المنذر فيضخم نسبه ، ويصور كرم أصله ، فقال :

رأيْتُ زِنَـادَ الصَّـالـحِينَ نَمَـيْنَـهُ   قَدِيمـاً كَمَـا بَذَّ النُّجُـومَ سُعُـودُهـا
ولَـو عَلِمَ اللهُ الـجِبَـالَ عَصَـيْنَـهُ   لجاءَ بأَمْـراسِ الجِبَـالِ يَقُـودُهَا (١)

وهو يفيض فى تصوير سطوته ، وقدرته ، وسبقه الملوك فى الرأى والجود والبذل والعطاء والشجاعة :

إلـى مَلِكٍ بَذَّ الـمُـلُوكَ فلمْ يَسَـعْ   أفـاعِـيلهُ حَزْمُ الـمُـلُوكِ وجُـودُهـا
وأىُّ أُنَـاسٍ لا أبـاحَ بِغَـارَةٍ   يُؤَازِى كُبَيْدَاتِ السَّمَـاءِ عَمُـودُهَا(٢)؟

ويستغل الشاعر هذه الفرصة فيعرض لوحة من لوحات القتال تتعدد فيها الجزئيات والتفاصيل ، وتبرز الزوايا والأركان والأوضاع والألوان ، مسجلا عليها مجموعة من أدوات القتال : الخيل والأسنة والرماح والسيوف :

وجَـأوَاءَ فِيهَـا كَوْكَبُ المَـوْتِ فَخْمَـةٍ   يُقَمِّصُ فى الأرضِ الفَضـاءِ وَئِيدُهَا
لَهَـا فَرَطٌ يَحْـوِى الـنِّهَـابَ كأَنَّـهُ   لَوامِـعُ عِقْـبَـانٍ مَرُوعٍ طَرِيدُهَـا
وأمْـكَـنَ أَطْـرَافَ الأَسِنَّـةِ والقَنَـا   يَعَـاسِـيبُ قُودٌ كالشِّنَـانِ خُدُودُهـا
تَنبَّـعُ مِنْ أَعْـضَـادِهَـا وجُلودِهَـا   حَمِيمًـا وآضَتْ كالحَمَـالِيجِ سُودُهـا
وطَـارَ قُشَـارِىُّ الـحَـدِيدِ كأَنَّـهُ   نُخَـالـةُ أَقْـوَاعٍ يَطِيرُ حَصِـيدُهـا
بِكُـلِّ مَقَـصِّـىٍّ وكُـلِّ صَفِـيحَـةٍ   تَتَـابَـعُ بَعـدَ الحَـارِشِّى خُدُودهـا (٣)

---

(١) البيتان ١٥ ، ١٦ . السعود : عشرة نجوم معروفة .
(٢) البيتان ١٩ ، ٢٠ .
(٣) الأبيات ٢١ - ٢٦ الجأواء : الكتيبة . كوكب الموت : أشده وأعظمه . وئيدها : صوتها الشديد العالى . ويقمص : يرتفع . الفرط : الطلائع المتقدمة . اليعاسيب : يريد بها كرام الخيل . والقود : الطويلة الأعناق . والشنان : جمع شن وهو قربة الماء البالية ، يريد أن خدود الخيل قليلة اللحم . آضت : عادت . والحماليج : قرون البقر قشارى الحديد : ما تقشر وتطاير منه عند مقارعة السلاح . المقص : يريد الفرس المقصوصة الذنب . والحارشى : الذى يستحث الخيل بمهمازه .

ويصل الشاعر إلى نهاية القصيدة فيسجل الهدف الذى مدح الملك من أجله ، وهو اطلاق سراح مجموعة من أبناء قبيلته وقعوا فى أسره :

فأنْعِمْ أبَيْتَ اللَّعْنَ إنَّكَ أصبَحتْ ... لَدَيْكَ لُكَيزٌ كَهْلُهَا ووَلِيدُهَا
وأطلِقْهُمُ تَمشِى النِّساءُ خِلالَهم ... مُفَكَّكَةً وسْطَ الرِّحَالِ قُيُودُهَا [1]

وعلى هذا المنهج ترد قصيدة ربيعة بن مقروم [2] يمدح سيدا من سادة العرب خلصه من الأسر ، فقد بدأها بمقدمة غزلية ، ثم مضى فوصف ناقته وأجاد استغلالها فى التخلص إلى المدح :

لمَّا تشكَّتْ إلىَّ الأيْنَ قُلْتُ لَها ... لا تَسْتَريحينَ ما لم ألقَ مَسعُودَا

لينفذ من وراء ذلك إلى المدح بالكرم ، والعفة ، والصبر ، والحلم ، وطيب الأصل ، وبعد الصيت ، ثم يدعو له فى ختام قصيدته دعاء طريفا لانكاد نجد له مثلا آخر فى قصائد المدح ، فهو يدعو له بأن يظل قرير العين محسودا :

هذا ثَنَائِى بمَا أولَيْتَ من حَسَنٍ ... لا زِلْتَ عَوْضَ قَرِيرَ العَيْنِ مَحْسُودا [3]

وهو فى مدحه يركز على تأكيد تفرده ، وسبقه فى صفاته متخذا من صيغ النفى ، والإثبات أدوات تؤدى هذه المهمة :

وقد سَمِعْتُ بقومٍ يُحْمَدُونَ فلمْ ... أسمَعْ بمثلِكَ لا حِلْماً ولا جُودَا
ولا عفَافاً ولا صبْراً لنَائِبَةٍ ... ومَا أُنَبِّىءُ عنكَ البَاطِلَ السِّيدَا
لا حِلْمُكَ الحِلمُ مَوْجُودٌ عليهِ ولاَ ... يُلْفَى عَطاؤكَ فِى الأقْوامِ مَنْكُودَا
وقَدْ سَبَقْتَ بِغَايَاتِ الجِيَادِ وقَدْ ... أشبَهْتَ آباءَكَ الصِّيدَ الصَّنَادِيدَا [4]

---

(١) البيتان ٢٧ ، ٢٨ . لكيز قبيلة الشاعر .

(٢) المفضلية ٤٣ ص ٢١٣ .
وربيعة بن مقروم من المخضرمين ، ولكن هذه القصيدة - كما تدل عليها مناسبتها - جاهلية .

(٣) عوض : الدهر ، معرفة علم بغير تنوين وتبنى على الحركات الثلاث ، والعرب يستعملونها بمعنى أبدا أو أبد الدهر .

(٤) الأبيات ١٠ - ١٣ .
والسيد فى البيت الحادى عشر هو الجد الأعلى للممدوح وهو أيضا الجد الأعلى للشاعر . موجود عليه : أى يثير الحقد والغضب . والعطاء المنكود : القليل .

وهو فى هذا إنما يرصد مجموعة الصفات التى كان مجتمعه يستحسنها ، محاولا فى هذه الأبيات القليلة تركيز الصور وتكثيفها حول ممدوحه .

وفى قصيدة حاجب بن حبيب الأسدى (1) ترد المقدمة الغزلية التى يصور فيها علاقته بصاحبته ، وأمنيته فى أن يصل إليها بركوب ناقة يشبهها بحمار وحشى ، ليستطرد من هذا التشبيه إلى وصفه ، ثم يمضى بعد ذلك فيمدح قوما جاورهم وليس فيهم المروءة والعزة ، ويخص سيدين منهم بالمجد والكرم ، ويمزج فى ختام قصيدته بين المدح والحكمة التى يركز من خلالها موقفه :

وَيْلُ امِّ قومٍ رأينَا أمسِ سَادَتَهُمْ ... فِى حَادِثَاتٍ أَلَمَّتْ خَيْرَ جِيرَان
يَرْعَيْنَ غِبًّا وإِنْ يَقْصُرْنَ ظَاهِرَةً ... يَعْطِفْ كِرَامٌ على ما أَحْدَث الجَانِى
والحَارِثَانِ إلى غَايَاتِهِم سَبَقا ... عَفْواً كَمَا أَحْرَزَ السَّبْقَ الجَوادَان
والمُعْطِيَانِ ابْتِغَاءَ الحمدِ مَالهما ... والحمدُ لا يُشْتَرى إلا بأثْمانِ (2)

وهى حكمة تشير إلى تلك العلاقة المبكرة بين المدح والتكسب ، وكأن ارتباط المدح « بالأثمان » أمر طبيعى سجلته قصيدة المدح منذ الجاهلية .

والقصيدة غريبة فى محتواها لأنها لم توجه ـ كالعادة ـ إلى ممدوح واحد ، وإنما قالها صاحبها فى مدح هؤلاء القوم ، وكأن المدح هنا يخرج عن النطاق الفردى إلى الجمعى .

وتطول المدحة فى مفضلية عبد الله بن عنمة (3) ، وهو فى مقدمتها يشكو هجر صاحبته « ليلى » ، ويصف أطلال دارها ووقوفه عندها يسائلها ، فهى مقدمة طللية تختلف عن تلك المقدمات الغزلية التى رأيناها منتشرة فى قصائد المدح السابقة ، ويخصص الشاعر

---

(1) المفضلية 111 ص 370 .

(2) الأبيات 10 ـ 13 .

الغب : أن تشرب الإبل يوما وتظمأ يوما . والظاهرة أن تشرب كل يوم فى وقت الظهيرة . والضمير فى الفعلين يعود على الإبل المفهومة من السياق . يريد أن هؤلاء القوم يحسنون معاملة شركائهم فى الماء ، فإن صدر من إحدهم إساءة إلى شريك له أكرموه حتى يرضى . وقوله « سبقا عفوا » يريد أن هذين السيدين سبقا إلى المجد من غير مشقة .

(3) المفضلية 114 ص 378 وعبد الله بن غنمة شاعر مخضرم ، ولكن هذه القصيدة جاهلية يمدح بها « الحوفزان » المعاصر لقيس بن عاصم المنقرى فى الجاهلية ، وهو الذى حفزه يوم جدود أى طعنه من الخلف برمحه .

هذه المقدمة خمسة أبيات ، لا ينتقل بعدها إلى الرحلة وإنما ينتقل مباشرة إلى المدح ، فيمدح الحوفزان بالشجاعة ، ويتخذ منها مجالا لعرض كثير من التفاصيل ، ابتداء من وصف خيله من البيت السابع إلى البيت العاشر . منتقلا إلى هجاء أعدائه وتصوير حقدهم وضعف شأنهم ، مسخرا هذا الهجاء فى خدمة المدح إلى البيت الخامس عشر ، ثم ينتقل إلى حديث نزول الحوفزان بعد فراره عند عجوز باهلية باتت فزعة منه ، قد فر منها رقادها ، ووصف سوء غذائها وقراها للضيف ، ثم ينهى القصيدة بوعيد لرهط قيس بن عاصم المنقرى ، الذى حفز الحوفزان يوم جدود . وبهذا جمعت القصيدة بين شجاعة الممدوح من خلال الصور القبلية ، وبين هجاء الأعداء الذى سخره الشاعر فى خدمة موضوعه ، وبين ذلك الدعاء الذى لون فى استخدامه تارة على الأعداء ، وتارة أخرى على العجوز ، وبين العودة إلى المدح ومزجه بالتهديد والوعيد ، وكأن كل هذه الموضوعات قد جمعت فى وعاء واحد تكاثفت فيه الصور ، وتكاثفت جميعها لتؤدى هدفا واحدا هو المدح وإن بدت متعددة الجوانب والاتجاهات .

وفى مدحه عَلقمة بن عبدة [١] نرى الصورة الكاملة لقصيدة المدح الجاهلية ، ونرى توظيفها لفك أسر أخيه على نحو ما رأينا عند المثقب العبدى . وهو يمدح بها الحارث بن جبلة الغسانى الذى أسر أخاه شأسا ، فرحل إليه يطلب فك أسره ، والقصيدة تبدأ بالغزل فى مقدمة طويلة بلغت عشرة أبيات ، وصف بعدها الناقة التى رحل بها إليه ، ووصف رحلته وما عاناه فيها من وعثاء السفر ومشقات الطريق ، وبعدها سخر القصيدة فى خدمة غرضه منها ، فركز المدح فى دائرة الفروسية والشجاعة منوها بمواقف الحارث الحربية وقدراته القتالية ، ووصف فرسه ، وسلاحه وسلاح جيشه ، ورسم مشاهد لما أصاب الأعداء من قتل وهزيمة ، وكأنه يهيىء بذلك للوصول إلى هدفه الأساسى ، وهو طلب الشفاعة فى أخيه لإنقاذه من أسر الملك حيث يقول فى ختامها :

وفى كُلِّ حَىٍّ قَدْ خَبَطْتَ بِنِعْمَةٍ ... فَحُقَّ لِشَأْسٍ مِنْ نَدَاكَ ذَنُوبُ
وما مِثْلُهُ فى النَّاس إلَّا أسِيرُهُ ... مُدَانٍ ، ولا دَانٍ لِذَاكَ قَرِيبُ [٢]

(١) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ .
(٢) البيتان ٤٢ ، ٤٣ .
قوله : « خبطت بنعمة » : يريد أعطيت من غير معرفة بينك وبين من تعطيه ، والذنوب : الدلو يريد بها الحظ والنصيب . ومعنى البيت الأخير أنه لا أحد يدانى الملك فى عزه إلا أسيره ، لأنه لا يذله ولا يهينه ولكنه يشرفه ويعزه .

ويروون أن الحارث لما سمعها أمر باطلاق شأس وسائر أسرى تميم .

ومن الواضح أننا نستطيع أن نخلص من الرؤية الموضوعية للقصائد السابقة فى فن المدح إلى أنها رسمت الصورة المثالية للممدوح كما تمثلها الإنسان العربى منذ الجاهلية ، وهى صورة اتجه إليها الشعراء تحت تأثير دوافع مختلفة تجعلنا نقرر أن التكسب لم يكن الدافع الوحيد لهم جميعا ، على نحو ما نرى فى أواخر العصر الجاهلى عندما تحول المدح إلى احتراف عند النابغة والأعشى وحسان ، وإنما كانت هناك دوافع أخرى رأينا أمثلة لها فى قصيدة علقمة التى اتجه بها إلى الحارث بن جبلة ليطلق سراح أخيه ، وقصيدة المثقب التى اتجه بها إلى النعمان بن المنذر ليطلق سراح أسرى قومه . وواضح أنها دوافع ارتبطت بظروف خاصة تتصل بالشاعر أو ظروف عامة تتصل بقبيلته ، مما أدى إلى اختيار مجموعة من الصفات لممدوحه تناسب الغرض الذى يقصد إليه من مدحه . ومع تنوع هذه الدوافع تنوعت خطوط الصورة وألوانها ، وإن كانت قد التقت فى شكل نهائى أصبح شكلا ثابتا لم يحاول الشعراء الخروج عليه إلا قليلا .

لقد جاءت قصيدة المدح مختلفة ـ فى بنائها الفنى ـ عن قصيدة الفخر ، ففى موازاة الحرية الاجتماعية والفنية التى يمتلكها الشاعر فى الفخر وفى مقابل الالتزام القبلى الذى يفرضه على نفسه ، أو يفرضه عليه ولاؤه للقبيلة فى هذا المجال ، يظهر التزامه الفنى فى المدح صادرا عن ذاته فى المقدمة حتى لتصبح تقليدا ثابتا يسير عليه شعراء المدح بعد ذلك فى عصور الأدب العربى المختلفة ، وصادرا بعد ذلك عن رغبات ممدوحيه ، فيقدم للقصيدة بمقدمة غزلية أو طللية ، ثم ينتقل منها إلى المدح ، ولم يخرج على هذا الشكل إلا المثقب العبدى فى قصيدته (١) :

لا تَقُولَنَّ إذَا مَا لَمْ تُرِدْ　　أَنْ تُتِمَّ الوَعْدَ فِى شَيْءٍ «نَعَمْ»

فقد استهلها بمقدمة فى الحكمة تقع فى اثنى عشر بيتا ، وإن يكن من الواضح أنه اختار الحكم التى تخدم موضوعه ، فهى مقدمة حكمية طويلة شأنها فى موقعها الفنى وطولها شأن المقدمات الغزلية أو الطللية فى قصائد المدح الأخرى ، وشأنها فى موضوعها ودلالتها الاجتماعية والذاتية شأن هذه المقدمات التى نفذ منها الشعراء إلى ذواتهم فى رصد تجاربهم أو تصويرها قبل الدخول إلى موضوع القصيدة . وإذا كان الشاعر قد آثر الالتزام فى مجال المدح بالمقدمة والرحلة على هذا النحو ، فإنه قد خضع لظروف التكسب التى صاحبت قصيدة المدح فى بعض الأحوال ، والتى سجلها بعض شعرائه بصراحة واضحة على نحو

(١) المفضلية ٧٧ ص ٢٩٣ .

ما رأينا عند حاجب بن حبيب الأسدى فى قوله فى ختام قصيدته « والحمد لا يشترى إلا بأثمان » .

وقد ظهر التشابه واضحا أيضا فى قصائد المدح بعد المقدمات والرحلة إذ تقاربت مضامينها وتشابهت ، حيث دارت حول تصوير صفات الشجاعة والكرم ، والوفاء ، وحطم الأعداء كما ظهر عند المسيب فى مدح القعقاع إذ أدار مدحه حول هذه المعانى ، وإن لم ينس نصيبه من الفخر حين افتخر بقصيدته فى البيتين المشهورين .

وعلى الرغم من هذا التشابه فقد اقتصر بعض الشعراء على صفة الكرم وحدها ، وراحوا يقلبونها على مختلف وجوهها ، ويصورونها من جوانب العطاء المختلفة ، كما رأينا عند الحارث بن حلزة اليشكرى . وربما كان السبب فى ذلك قصر القصيدة التى لم تتجاوز أربعة عشر بيتا ، منها ثمانية أبيات ذهبت فى المقدمة الطللية والرحلة .

والظاهرة التى تلفت النظر هنا أن الشعراء فى تعاملهم مع هذه الصفات كانوا - أحيانا - يخرجون على الطابع العام الذى تميز به المدح فى عصرهم ، وهو القصد فى التعبير والاعتدال فى المعنى ، فظهرت عندهم المبالغة فى إضفاء الصفات على ممدوحيهم ، ولعلها كانت - أحيانا - أصداء لمواقف نفسية خاصة يجدون أنفسهم فيها كما رأينا فى مدح المسيب ابن علس للقعقاع الذى أطلق عليه قومه « تيار الفرات » ، فكانت استجابة الشاعر لهذا اللقب واضحة فى المبالغات التى اندفع فيها فيما خلعه عليه من صفات .

ويظل واضحا ذلك الخضوع للشكل الفنى الواحد الذى انتشر فى قصائد المدح فى الديوان بصرف النظر عن طبيعة الدافع الذى سيطر على الشاعر سواء أكان التكسب وطلب العطاء أم كان دافعا آخر من الدوافع الفردية والجماعية التى اتجهت بشعراء العصر إلى المدح .

★ ★ ★

(٤)

الهجـــــــاء

يتردد الهجاء فى أكثر من موضع من المفضليات ، فتارة يرد فى أثناء القصائد التى تتعدد موضوعاتها فى صورة أبيات متفرقة محدودة العدد ، وتارة أخرى يرد فى قصائد كاملة تستقل به .

ومن أمثلة الاتجاه الأول ما نراه فى قصيدة المرقش الأكبر(1) وموضوعها الأساسى الرثاء ، ولكنه ينحرف عنه بعد أن يمضى فيه شوطا طويلا إلى هجاء خصوم له لا يصرح باسمهم ، ولكنه يعرض بهم من طرف خفى ، فيهجوهم بالكسب الحرام ، وانتهاك الحرمات ، والطغيان عند الغنى ، واللؤم عند الفقر ، كما يهجوهم بالبخل الذى يدفعهم إلى إخفاء نارهم حتى لا تظهر من بيوتهم ، وبالحقد الذى يملأ عليهم صدورهم ، ويخلص من ذلك إلى عقد موازنة بين قومه وبينهم . ويشغل الهجاء ستة أبيات من القصيدة التى تبلغ خمسة وثلاثين بيتا :

لَسْنَا كَأَقْوَامٍ مَطَاعِمُهُمْ ... كَسْبُ الخَنَا ونَهْكَةُ المَحْرَمْ
إِنْ يُخْصِبُوا يَعْيَوْا بِخَصْبِهُم ... أو يُجْدِبُوا فهُمْ بهِ أَلْأَمْ
عامَ تَرَى الطيرَ دَوَاخِلَ فِى ... بُيُوتِ قومٍ مَعَهُمْ تَرْتَمّ
ويخرُجُ الدُّخَانُ مِن خَلَلِ الـ ... ـسِّتْرِ كَلَوْنِ الكَوْدَنِ الأَصْحَمْ
حَتَّى إِذَا ما الأَرضُ زَيَّنَهَا الـ ... ـنَّبْتُ وجُنَّ رَوْضُهَا وأَكَمّ
ذَاقُوا نَدَامَةً فَلَوْ أَكَلُوا الْـ ... ـخُطْبَانَ لَمْ يُوجَدْ لَهُ عَلْقَمْ(2)

وأما الاتجاه الثانى فنستطيع أن نرى مثلا له قصيدة راشد بن شهاب اليشكرى(3) التى يهجو بها قيس بن مسعود الشيبانى وهى تبدأ مباشرة بالهجاء ، إذ يعلن الشاعر أنه بات مؤرقا لما بلغه من أنباء هجاء قيس له ، ثم يوجه إليه تهديدا ويتوعده بالحرب ، ويحذره من مغبة الهجاء ، ويخيره بين أمرين : اما أن يصلح من نفسه ، وأما أن يستعد لهجائه هجاء يكسوه وقومه الخزى والعار :

---

(1) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ .

(2) الأبيات ٢٥ ـ ٣٠ .
الخنا : الفساد . ونهكة المحرم : انتهاك المحرمات ، وقوله : « يعيوا بخصبهم » أى أن الخصب يطغيهم . ترتم : تأكل ، يريد أنه عام جدب تدخل فيه الطيور البيوت لتأكل . الكودن : البغل البطىء السير . والأصحم : الأسود تخالطه صفرة ، يريد أنهم يسترون النار لبخلهم . وجن النبت : علا وطال والتف . وأكم : بدأ اثماره . الخطبان : الحنظل . والعلقم : المر ، يصفهم بأن فى صدورهم حقدا لو أكلوا معه الحنظل ما وجدوا له مرارة .

(3) المفضلية ٨٦ ص ٣٠٧ .

بِذَمٍّ يُغَشِّى المـرءَ خِزْياً ورَهْـطَهُ ... لَدَى السَّرْحَةِ العَشَّاءِ فى ظِلِّها الأَدَمْ[1]

وتتشابه هذه القصيدة فى اتجاهها العام مع قصيدة لعميرة بن جعل [2] فهى - مثلها - تجمع بين التهديد والهجاء ، وتتخذ من التهديد مدخلا إلى الهجاء ، فالشاعر فيها يتوعد رجلين بالحرب مفتخرا بسلاحه الذى أعده للقتال ، وينفذ من ذلك إلى هجائهما ، فيصمهما بأن قومهما كانوا عبيدا لقومه ، وكذلك كان أجدادهما وأمهاتهما ، وهى وصمة من أشد ما يوصم به العربى ، فقد كان العرب يأنفون من أن يكونوا عبيدا نتيجة لاعتزازهم بنقاء الدم الذى يجرى فى عروقهم :

لَيَالِـىَ إِذْ أَنـتُـمْ لرَهْـطِىَ أَعْبُـدٌ ... برَمَّـانَ لمَّـا أَجْـدَبَ الـجَـرَمَـانِ
وإذْ لَهُـمُ ذَوْدٌ عِجَـافٌ وصِـبْـيَـةٌ ... وإذْ أنْـتُـمُ لَيْسَـتْ لَكُـم غَنَـمـانِ
وجَـدَّاكُمَـا : عَبْـدَا عُمَيْرِ بن عَامِـرٍ ... وأُمَّـاكُـمَـا : مِنْ قَيْنَـةٍ أَمـتَـانِ [3]

ونستطيع أن نرى مثلا آخر فى قصيدة مزرد بن ضرار [4] التى يهجو بها رجلا من غطفان كان قوم الشاعر جيرانا له . وتبدأ القصيدة بحديث عن صاحبته التى فارقته ، ثم يمضى إلى موضوعها فيشير إلى القصة التى دفعته إلى هذا الهجاء ، وهى قصة بسيطة تحدث أمثالها كثيرا فى المجتمع البدوى ، ولكنه يصيب على خصمه هجاء عنيفا مقذعا ، ويتوعده بأنه سيشهر به فى كل مكان ، وهو يستهل مقدمته الغزلية وأنه يمهد به لهجائه بعد ذلك :

أَلاَ يا لَقَـوم والسَّفَـاهَـةُ كَاسمِهَـا ... أَعـائِـدتِى مِنْ حُبِّ سَلْمَى عَوائِـدى

والقصيدة طويلة تمتد إلى ثلاثة وأربعين بيتا لتصبح أطول قصيدة هجاء فى المفضليات ، ويتردد فيها كثير من الفحش والإقذاع .

---

(١) البيت ١٢ .
السرحة : الشجرة الضخمة . والعشاء : الخفيفة . والأدم : يريد خيام الجلد ، يشير إلى شجرة كبيرة كانت بسوق عكاظ يجتمع الناس إليها ويضربون خيامهم فى ظلها .
(٢) المفضلية ٦٤ ص ٢٥٨ .
(٣) الأبيات ١٠ - ١٢ .
رمان : اسم بلد . الذود : الإبل من ثلاث إلى عشر . وقوله : « فنهان » يريد قطعتين من الغنم .
(٤) المفضلية ١٥ ص ٧٥ . ومزرد شاعر مخضرم ، ولكن القصيدة تخلو من أى حس إسلامى ، والهجاء فيها يدور فى جو جاهلى لا أثر للإسلام فيه .

ومن بين قصائد الهجاء التي تحتفظ بها المفضليات تبرز قصيدتان تكشفان عن البداية المبكرة لفن النقائض الذى بلغ قمة ازدهاره فى العصر الأموى : الأولى للحصين بن الحمام المرى [١] ومطلعها :

جَزَى الله أفنـاءَ العَشِيرةِ كُلَّهَا ... بدَارَةِ مَوْضُوعٍ عُقُوقاً ومَأْثَمَا

والأخرى للخصفى المحاربى [٢] يناقضه فيها ومطلعها :

مَنْ مُبْلِغٌ سَعْدَ بنَ نُعْمَانَ مَأْلُكاً ... وسَعْدَ بنَ ذُبْيَان الذى قد تَخَتَّمَا

والقصيدتان طويلتان تمتد الأولى إلى اثنين وأربعين بيتا ، وتصل الأخرى إلى تسعة وعشرين بيتا ، وهما تشتركان فى « قانون الوحدات الثلاث [٣] » الذى يتحكم فى النقائض : وحدة الوزن ، ووحدة القافية ، ووحدة الموضوع ، ويكشف التشابه فى المعجم اللفظى بقوافيهما [٤] عن أن قصيدة الخصفى رد على قصيدة الحصين ، كما يكشف عن ذلك أيضا تردد بعض الأسماء فيهما فكلاهما يخاطب رجلا اسمه « ثعلبة » ، فيقول الحصين :

أثَعْلَبَ لو كُنتُمْ مَوَاهِلَ مِثْلِهَا ... إذن لَمَنعنَا حَوْضَكُم أنْ يُهَدمَا [٥]

ويقول الخصفى :

أثَعْلَبُ لولاَ ما تَدَّعُوْنَ عِنْدَنَا ... مِنَ الحِلْفِ قد سُدِّى بَعَقْدٍ وأُلحِمَا [٦]

بل إن الخصفى يصرح باسم الحصين فى قصيدته :

يُغَنِّى حُصَيْنٌ بالحِجَازِ بناتِهِ ... وأعْيَا عليهِ الفَخْرُ إلَّا تَهَكُّمَا [٧]

كما ذكر الحصين اسم محارب مرتين فى قصيدته :

لأقْسَمْتُ لا تَنْفَكُّ مِنِّى مُحَارِبٌ ... على آلةٍ حَدْبَاءَ حتَّى تَنَدَّمَا [٨]

(١) المفضلية ١٢ ص ٦٤ .
(٢) المفضلية ٩١ ص ٣١٨ . المألك : الرسالة . وتختم : لبس العمامة وتكبر وتعظم كأنه ملك .
(٣) د . يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى / ٥٥ .
(٤) قارن بين قوافى الأبيات ٢ ، ٤ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤١ من قصيدة الحصين ، وبين قوافى الأبيات ٧ ، ٢٥ ، ٣ ، ٢٩ ، ٢١ ، ١٧ ، ٢٣ من قصيدة الخصفى .
(٥) البيت ١٧ . (٦) البيت ١٣ .
(٧) البيت ٢٨ . (٨) البيت ١٩ .

ولا غَزْوَ إلّا الخُضْـرُ خُضْـرُ مُحَارِبٍ   يُمَشُّـونَ حَوْلى حَاسِـراً ومُـلأَمَـا [1]

ويبدو من وضع المفضل لقصيدة الخصفى بعيدًا عن قصيدة الحصين بحوالى ثمانين قصيدة أنه لم يلتفت إلى فكرة النقائض ، وتدور قصيدة الحصين حول النصر الذى سجله قومه على بنى ذبيان فى يوم « دارة موضوع » فيندد بهم وبهزيمتهم ، ويفخر بقومه وبنفسه . وتدور قصيدة الخصفى حول الرد على الحصين وهجائه وتهديده ، معاتبا بنى ذبيان الذين تخاذلوا فى الحرب ونفضوا أيديهم منها بعد الهزيمة . وكشأن النقائض تتراوح القصيدتان بين الهجاء والفخر . ونستطيع أن نضمهما إلى ما ذكره الأستاذ الكبير أحمد الشايب [2] من القصائد الجاهلية التى رآها إرهاصا لظهور فن النقائض بصورته الدقيقة فى العصر الأموى .

★★★

(٥)

الوصـــــــف

يتردد الوصف فى ديوان المفضليات فى ثنايا طائفة من القصائد فى قطع متناثرة بين موضوعاتها المختلفة ، أما القصائد التى خلصت للوصف وحده فهى قليلة ، وهو أمر ينتشر فى الشعر الجاهلى مما أفقده الوحدة الموضوعية إلا فى قليل من قصائده ، تلك التى خلصت للفن الوصفى .

وأكثر القصائد التى خلصت للوصف تخضع للمنهج التقليدى الذى خضع له الشعر الجاهلى فى أغلب قصائده ، فتبدأ بمقدمة ، تنتقل منها إلى الرحلة ثم تمضى فى الموضوع الذى يريد الشاعر وصفه . ونستطيع أن نرى مثلا لذلك فى قصيدة المرقش الأكبر السينية التى تبلغ عشرين بيتا [3] :

أَمِنْ آلِ أَسْمَـاءَ الـطُّلُولُ الـدَّوَارِسُ   يُخَـطِّطُ فيهـا الـطَّيْرُ قَفْـر بَسَـابِسُ

(١) البيت ٢١ .

(٢) تاريخ النقائض فى الشعر العربى / ٤٧ وما بعدها .

(٣) الأبيات ٦ - ٩ ، المفضلية ٤٧ .

تهالك : تسرع السير . الورد : الابل . العيهامة : الناقة القوية . وقوله : « تركت بها ليلاً طويلاً » يريد أنه قطعها وما زالت فى الليل بقية . وتزقاء البوم : صياحه .

وهى مقدمة طللية قصيرة ينتقل منها إلى وصف الصحراء الموحشة التى قطعها على ناقة له ، وقد تكاثفت ظلمات الليل من حوله ، ويسجل بعض مشاهدها : الإبل التى أضناها السرى ، والليل الدامى الطويل ، وموقد النار الذى خلفه وراءه حيث نزل للراحة ، وأصوات البوم وهى تتردد فى جوف الليل كأنها صوت النواقيس :

وَدَوِّيَّة غَبْـرَاءَ قد طَالَ عَهْـدُهـا ... تَهَـالَـكُ فيهـا الـوِرْدُ والمَـرْءُ نَاعِسُ
قَطَعْتُ إلَى مَعْـرُوفِهـا مُنكَـرَاتِهَـا ... بعَيْهَـامةٍ تَنْسَـلُّ والـليلُ دَامِسُ
تركـتُ بِهَـا لَيْلاً طَويلاً ومَـنْـزِلاً ... ومُـوقَـدَ نَار لَمْ تَرُمْـهُ الـقَـوَابِسُ
وتَسْمَـعُ تَزْقَـاءَ مِنَ البُـومِ حَوْلَنَـا ... كمـا ضُرِبَتْ بعدَ الهُدُوءِ النَّوَاقِسُ

ثم ينتقل إلى الحديث عن كرمه ، فيصور قدر الطعام التى نصبها على النار ، وقد التف من حولها ضيوف ينتظرونه ، وهو قائم عليها ، ضاحك الوجه ، طيب النفس ، يؤنسهم بحديثه حتى ينضج ما بها من طعام :

وقِـدرٍ تَرَى شُمْطَ الـرِّجَـال عيالَـهـا ... لَهَـا قَيِّمٌ سَهْـلُ الـخَـليقـةِ آنِسُ
ضَحُـوكٌ إذَا ما الصَّحْبُ لَمْ يَجْتَـوا لَهُ ... ولا هُوَ مِضْبَـابٌ عَلَى الـزَّادِ عَابِسُ (١)

ثم يصور ذئبا بائسا أقبل على ضوء ناره ، يلتمس القرى ، فلم يبخل عليه به ، وأكرمه كما يكرم الضيف ، حتى شبع وعاد مسرورا ينفض رأسه كأنه مقاتل عاد بغنيمته :

ولمَّـا أَضَـأْنَـا النـارَ عِنْـدَ شِوَائِنَا ... عَرَانَـا عَلَيهَـا أطـلسُ الـلَّوْنِ بَائِسُ
نَبَـذْتُ إلَـيهِ حُزَّةً مِن شِوائِـنَـا ... حَيَاءً، وَمَا فُحْشى عَلَى مَن أُجالِسُ
فَآضَ بهـا جَذْلاَنَ يَنـفُضُ رَأْسَهُ ... كَمَا آبَ بالنَّهْبِ الكَمِيُّ المُحَالِسُ (٢)

ثم يعود إلى الصحراء ليصور مشهد الجبال وقد غطاها السراب ، فتراءت له كأنها غارقة فى بحر ممتد فوق رمالها ، وكأنما ذكرته الصحراء مرة أخرى بناقته ، فعاد إلى وصفها وتداخل مشهد الصحراء مع صورة الناقة فى الأبيات الأربعة الأخيرة التى ختم بها قصيدته :

(١) البيتان ١٢ ، ١٣ .
الاجتواء : الكره . المضباب : الذى يمنع أصحابه الزاد .
(٢) الأبيات ١٤ ـ ١٦ . عرانا : أتانا طالبا معروفنا . الحزة : القطعة . آضَ : رجع . النهب : الغنيمة . المحالس : القوى الذى لا يبرح مكانه فى الحرب .

وأَعْـرِضَ أَعْـلَامٌ كَأَنَّ رُءُوسَـهَـا ... رُؤُوس جِبـالٍ فى خَلِيجٍ تَغَـامَسُ
إِذَا عَلَمٌ خَلَّفْـتُـه يُهْـتَـدَى بِهِ ... بَدَا عَلَمٌ فِى الآلِ أَغْـبَـرُ طَامِسُ
تَعَـالَـلْتُـهـا ولَـيسَ طِبِّـى بِدَرِّهَـا ... وكيف التِمـاسُ الـدرِّ والضَّرْعُ يَابِسُ
بأَسْـمَـرَ عَارٍ صَدرُهُ مِنْ جِلَازِهِ ... وسـائِـرهُ مِن الـعِـلَاقَـةِ نائِسُ (١)

ونستطيع أن نرى مثلا آخر فى قصيدة متمم بن نويرة :

صَرَمَتْ زُنَيبَـةُ حَبْـلَ مَنْ لاَ يَقْـطَعُ ... حبـلَ الخَلِيلِ ولـلأَمـانَـة تَفْجَـعُ (٢)

وهى قصيدة طويلة تبلغ خمسة وأربعين بيتا ، وهى تدور كلها حول الوصف وفيها يظهر تعامله مع مشاهد مختلفة يجمع بينها إطار وصفى يضمنها بيته وروح قصصية تسيطر عليها وتنتشر فيها . وفى هذا الإطار الوصفى يصور ما يحلو له مما يراه فى حياته ، إذ هو فى حل من الضوابط الاجتماعية التى يمكن أن تقيد حركته ، ولذلك تعددت عنده المشاهد التى صورها . تبدأ القصيدة بمقدمة غزلية قصيرة يخرج منها إلى وصف ناقته ، ويشبهها بالحمار الوحشى فيطيل فى وصفه ، وينفذ من ورائه إلى وصف مشهد من مشاهد الصيد :

لقد انطلق الحمار الوحشى مع أتانه ، وهو يحاول عزلها عن صغيرها ، وهى تحاول كفه عن ذلك ، وينتهى المشهد عند عين من عيون الماء يلتف حوله شجر كثيف ، حيث يتربص صياد لا يكاد يراهما ، وقد وردا الماء حتى يرميهما ولكن سهمه يخطئهما وينطلق الحمار وأتانه يسرعان العدو ويضربان الأرض بسنابكهما الصلبة :

فكـأنهـا بعـدَ الكَـلالَـةِ والسُّـرَى ... عِلْجٌ تُغَـالِـيه قَذُورٌ مُلْمِـعُ
يَجْتَـازُهَـا عَنْ جَحْشِهَـا وتَكُفُّـهُ ... عَنْ نَفْـسِـهَـا إنَّ الـيَتِـيمَ مُدَفَّـعُ

---

(١) الأبيات ١٧ ـ ٢٠ . أعرض بدا وظهر . الخليج هنا السراب . شبهه بالماء . تغامس : أصلها تتغامس حذف إحدى التاءين تخفيفا ، أى تنغمس . تعاللتها : سرت بها مرة بعد مرة ، تارة يرفق بها وتارة يجهدها ، يريد ناقته . الطب : الطلب . الدر : اللبن . الأسمر : يريد به السوط . الجلاز : الفتل . العلاقة : السير الذى يعلق به السوط . نائى : متدل .

(٢) المفضلية ٩ ص ٣٨ .
ومتمم شاعر مخضرم ، ولكن القصيدة تدور فى جو جاهلى خالص ، وتتغنى بذكريات جاهلية ، يلفت النظر من بينها حديثه عن الخمر واللهو والشراب مما يؤكد جاهليتها .

ويظلُّ مُرْتَبِئاً عليها جَاذلا ... فى رَأس مَرْقَبةٍ ولأْيَا يَرْتَعُ
حتَّى يُهيِّمها عَشيَّةَ خِمْسِهَا ... لِلْوِرْدِ جَأْبٌ خَلْفَها مُتَتَرِّعُ
يَعْدُو تُبَادِرُه المَخَارِمَ سَمْجَحٌ ... كالدَّلْو خانَ رشَاؤُهَا المُتَقَطِّعُ
حتَّى إذَا وردَا عُيُوناً فَوْقَهَا ... غَابٌ طِوَالٌ نَابتٌ ومُصَرَّعُ
لاقَى علىَ جَنْبِ الشَّرِيعَةِ لَاطِئاً ... صَفْوَانَ فى نَامُوسِه يَتَطَلَّعُ
فرَمَى فَأَخْطَأَهَا وصادف سهمه ... حَجَرا فَفُلِّلَ والنَّضىُّ مُجَزَّعُ
أَهْوَى ليَحْمِى فَرَجْهَا إذ أدبَرَتْ ... زَجِلاً كما يحمى النَّجِيدُ المُشْرِعُ
فَتَصُكُّ صكًا بالسَّنابِكِ نَحْرَهُ ... وبجَنْدَل صُمٍّ ولاَ تَتَوَرَّع (١)

ثم ينتقل من وصف الحمار إلى وصف الفرس الذى خرج به للصيد ، ويصف قوته ، وسرعته ، وعنايته به ، وإعداده للسباق ، ثم ينتقل إلى وصف الخمر فيرسم لوحة لمجلس الشرب وقد اجتمع إليه هو ورفاقه . وبعدها ينتقل انتقالا يأخذ شكل مفاجأة إلى وصف ضبع لقيته فى الصحراء وهو جريح ، فطمعت فى موته لتأكله وتنهش لحمه نهشا :

يا لَهْفَ من عَرْفاءَ ذاتِ فَلِيلَةٍ ... جَاءتْ إلىَّ عَلى ثَلاثٍ تَخْمَعُ
ظلَّتْ تُراصِدُنِى وتَنظُرُ حَولَهَا ... ويُرِيبُها رَمَقٌ وأنِّى مُطمِعُ
وتَظَلُّ تَنْشِطُنِى وتُلْحمُ أَجْرِيَا ... وَسْطَ العَرِين وليسَ حَىٌّ يَدْفَعُ
لو كانَ سَيْفِى باليَمينِ ضَرَبتُهَا ... عنىِّ ولم أُوكَلْ وجَنْبِى الأَضْيَعُ (٢)

---

(١) الأبيات ٩ - ١٨ .

العلج : الحمار الوحشى . القذور : السيئة الطبع النفور ، يريد الأتان . تغالبة : تباريه فى السير . الملمع : التى ظهر ضرعها بسبب الولادة . يحتازها : يعزلها . مرتبئا : عاليا . متترع : متسرع . المخارم : الطرق . الشريعة : جدول الماء . لاطئا : لاصقا بالأرض . الناموس : البيت الذى يختبىء فيه الصياد . النضى : السهم . والمجزع : المكسر . الزجل : الصوت المرتفع . النجيد : الشجاع ، ذو النجدة . والمشرع : المقدم على الحرب .

(٢) الأبيات ٣١ - ٣٤ .

الفليلة : القطعة من الشعر . تخمع : تعرج . تنشطنى : تجذب لحمى . وتلحم أجريا : أى تطعم جراءها لحمه . وقوله : « وجنبى الأضيع » يريد أنه لم يجد من يدافع عنه .

ثم ينهى قصيدتـه بمفاجأة أخرى فيتحدث عن الزمن وتقلبه بالإنسان ، والمصير المحتوم الذى ينتظره فى الحياة ، ليضع حدا لها كما وضع حدا الحياة من سبقه مسجلا فى النهاية حتمية المصير الذى لا يعرف الإنسان متى يأتى .

وإلى جانب هذه القصائد التى تتعدد فيها المشاهد نرى طائفة أخرى يقف فيها الشاعر عند مشهد واحد من مشاهد الطبيعة ، يصفه ولا يتنقل بينه وبين غيره من المشاهد ، على نحو ما نرى فى قصيدة سلمة بن الخرشب التى ذهبت كلها ـ بعد مقدمة قصيرة فى حديث الطيف ـ فى وصف فرسه الذى خرج به فى أعماق الصحراء إلى موضع بعيد ، كثر نباته والتف عشبه ، واتخذه النعام موضعا يضع بيضه فيه مطمئنا على سلامته :

وَمُخْتَاضٍ[1] تَبيضُ الرُّبْدُ فِيهِ تُحُومِىَ نَبْتُهُ فَهُوَ العَمِيمُ
غدوتُ بِهِ تُدافِعُنِى سَبُوحٌ فَراشُ نُسُورِهَا عَجَمٌ جَرِيمُ
مِنَ المُتَلَفِّتَاتِ بِجانِبيهَا إذَا مَابَلَّ مَحْزِمَهَا الحَمِيمُ
إِذَا كَانَ الحِزَامُ لِقُصْرَيَيْهَا أَمَامَاً حيثُ يَمْتَسِكُ البَرِيمُ
يُدَافِعُ حَدَّ طُبْيَيْهَا وحيناً يُعادِلُهُ الجِرَاءُ فيَسْتَقِيمُ
كُمَيْتٌ غيرُ مُحْلِفَةٍ ولكنْ كَلَوْنِ الصِّرْفِ عُلَّ بِهِ الأديمُ
تَعَادَى مِن قوائِمِهَا ثَلاث بتحجيلٍ وقائِمَةٌ بَهِيمُ
كأنَّ مَسِيحَتَىْ وَرِقٍ عَلَيْهَا نَمَتْ قُرْطَيْهِما أُذُنٌ خَدِيمُ
تُعَوَّذُ بالرُّقَى مِن غَيْرِ خَبْلٍ وتُعْقَدُ فى قلائدها التَّمِيمُ
وتُمكِنُنَا إِذا نحنُ اقْتَنَصْنَا مِنَ الشَّحَّاجِ أَسْعَلَهُ الجَمِيمُ
هَوِىَّ عُقَابِ عَرْدَةَ أَشْأَزَتْهَا بِذِى الضَّمْرَانِ عِكْرِشَةٌ دَرُومُ

وهى صورة تمتلىء بالحركة ، إذ يركز الشاعر عدسته على فرسه فى سيرها وسرعتها وحدة نشاطها ، ويسجل فيها من عادات الجاهلية ما درجوا عليه من تعليق الرقى والتمائم على خيلهم اعتزازا بها ، ودفعا للحسد عنها . وهكذا توزعت قصائد الوصف التى خلصت له بين هذين الاتجاهين :

(١) المفضلية ٦ ص ٣٩ .
الأبيات ٣ ـ ١٣ . المختاض : الموضع الذى يخوض فيه الناس لكثرة عشبه والتفافه . والربد : النعام . تحومى نبته : تحاماه الناس فلم يرعوه لخوفهم فأصبح عميقا أى غزيرا . النسور : قطع اللحم .

الاتجـاه الذى تتعدد فيه المشاهد التى يتحرك بينها الشاعر فى حركته الدائبة وسط الصحراء الفسيحة ، والاتجاه الذى يقف فيه عند مشهد محدد .

ومن الطبيعى أن يظهر الاتجاه الأول فى القصائد الطويلة التى أتاح طولها الفرصة أمام الشاعر ليقف عند أكثر من مشهد ، وأن يظهر الاتجاه الثانى فى القصائد القصيرة التى يحد قصرها من حركة الشاعر فيها . وفى كلا الاتجاهين ظهرت المقدمات التقليدية تعبيرا عن التزام الشاعر بالعرف الفنى الذى يجرى عليه شعراء عصره .

والأمر الذى تجدر الإشارة إليه ، ويجب تسجيله هو أن الوحدة الموضوعية لم تظهر فى موضـوع من موضـوعـات الشعـر الجـاهـلى مثلما ظهرت فى هذه القصائد التى خلصت للوصف ، وذلك إذا وضعنا فى تقديرنا أن المقدمات التقليدية تدخل من أوسع الأبواب فى دائرة الوصف ، فهى ـ فى حقيقة أمرها ـ مشهد من مشاهد الصحراء .

أما القصائد التى تتعدد فيها المشاهد فتجمعها كلها وحدة المصدر التصويرى الذى يستمد الشعراء منه صورهم ، وهو الطبيعة ، وكأن هذا التعدد ليس تعددا فى المشاهد ، ولكنه توزيع لمشهد واحد على جوانب اللوحة التى يرسمها الشاعر ، وهو مشهد الصحراء .

وهـذا الحكم ـ بطبيعـة الحال ـ لا ينسحب على القصائد التى لم تخلص للوصف وحـده ، ففى هذه القصائد يدخل الوصف بين موضوعاتها المختلفة ولا يشكل موضوعا أساسيا فيها .

★ ★ ★

إذا ما تركنا هذه القصائد التى خلصت للوصف وحده ، ومضينا إلى قطع الوصف التى تناثرت فى القصائد المتعددة الموضوعات ، فإننا نلاحظ أن الشعراء الجاهليين الذين جمعت المفضليات مختارات لهم لم يكادوا يتركون جانبا من جوانب حياتهم ، أو مشهدا من مشـاهـد بيئتهم دون أن يقفـوا عنـده ليرسموا له صورا تارة تكون موجزة ، وتارة تكون مفصلة : وصفـوا الإبـل والخيل ، والبقـر الوحشى والثيران الوحشية والحمر الوحشية ، والنعام والظباء والوعول والضباع ، والذئاب ، والطيور الجارحة من مشاهد الطبيعة الحية ، ووصفوا الجبال والرمال ، والسراب والليل والغدران والرياض ، والمياه الآجنة ، والسيول من مشاهد الطبيعة الصامتة ، إلى جانب مشهد الأطلال الخالد فى الشعر العربى ، حتى الأشباح التى كانت تتراءى لهم من خلال أوهامهم جنا تعربد فى الصحراء وتتردد أصداء عزيفها فى أرجائها .

ويطول القول لو حاولت حصره هذه الصور كلها واستقصاء كل الأبيات التى تردد

تصويرها فيها ، فهى كثيرة ومنتشرة فى كثير من قصائد الديوان وحسبى أن أقف عند نماذج منها تدل على ما وراءها . ونستطيع أن ننظر فى قصيدة المرقش الأكبر التى تذهب كلها فى الوصف ، والتى مطلعها :

هل تعـرفُ الـدارَ عفَـا رسـمُهَـا إلاَّ الأثـافِـيَّ ومَـبْـنَـى الـخَـيَم [1]

لنرى ثلاثة مشاهد من مشاهد الصحراء الصامتة والحية : مشهد الأطلال لنرى فى مقدمة القصيدة فى صمتها وسكونها ، والبقر الوحشى يرعى فيها ويتراءى له كجماعة من الفرس يمشون فى خيلاء وقد وضعوا القلانس على رؤوسهم :

أمـسَـتْ خَلاءً بعـدَ سُكَّـانِـهـا مُقْـفِـرَةً ما إنْ بهَـا مِن إرَم .
إلاَّ مِنَ الـعِـينِ تَرَعَّـى بِهَـا كالـفـارسِـيِّين مَشـوْا فِى الكُمَمْ [2]

ثم مشهد الناقة فى نشاطها وسرعتها وقد بعدت فى المرعى بين قطعان الإبل التى سمنت وتجمع الوبر فوق أسنمتها :

عَرْفَـاءُ كالـفَـحْـلِ جُمَـالِـيَّةٌ ذاتُ هِبَـابٍ لا تَشَـكَّـى الـسَّـأَمْ
لم تَقْـرَأ الـقـيـظَ جَنِـينـاً ولاَ أَصُـرُّهَـا تحـمـلُ بَهْـمَ الـغَـنَـمْ
بلْ عَزَبَـتْ فِى الـشَّـوْلِ حتَّى نَوَتْ وسُـوِّغَـتْ ذَا حُبُـكٍ كالأرَم [3]

ثم يأتى فى نهاية القصيدة مشهد الثور الوحشى الذى يشبه ناقته به ، وهو يواصل العدو فوق رمال الصحراء كأنه ثوب يمنى شديد البياض ، وقد انتشرت على قوائمه نقط سوداء كأنها قطع الفحم ، حتى وصل إلى مكان ناء اختبأ بين أعشابه خوفا من الصيادين :

---

(١) المفضلية ٤٩ ص ٢٢٩ .
(٢) البيتان ٣ ، ٤ من إرم : أى من أحد . الكمم : القلانس .
(٣) الأبيات ٧ ـ ٩ .
لم تقرأ جنينا : لم تحمل به . والقيظ : يعنى فى القيظ . أصرها : أحلبها . يريد أنها ليست حاملا ولا مرضعا . بهم الغنم : صغارها ، يريد أنها ناقة مكرمة أعدت للرحلة لا لحمل صغار الغنم عليها ، وكانوا يحملون صغار الغنم على الإبل المبتذلة . عزبت : تباعدت . الشول : الإبل التى لا ألبان لها . نوت : سمنت . الحبك : خطوط الوبر فوق السنام تتجمع فوقه لسمن الناقة . الأرم : الجبل .

تعدُو إذَا حُرِّكَ مِجْدَافُهَا ... عَدْوَ رَبَاعٍ مُفْرَدٍ كالزُّلَمْ
كأنه نِضْعٍ يَمَانٍ وبالٍ ... بأكْرُعٍ تَخْنِيفٍ كلونِ الحُمَمْ
باتَ بغَيْبٍ مُعشِبٍ نَبْتُهُ ... مُختَلِطٍ حَريثه باليَنمْ [1]

وفى رائية ثعلبة بن صعير المازنى التى مطلعها :

هل عندَ عمرةَ مِن بتَاتِ مُسَافِرٍ ... ذِى حَاجَةٍ مُتَروِّحٍ أَوْ بَاكِرِ [2]

نرى مشهدا آخر للظليم الذى يشبه به ناقته وهو يعارض النعامة فى عدوها إلى بيضها وريشها يتساقط ، وقد مالت الشمس للمغيب حتى وصلامع نزول الظلام إلى حيث تركت بيضها ، فنشرت فوقه جناحيها ، وصغيرها إلى جوارها تتردد أصوات فرحه بها ، ومن حول الأسرة السعيدة أشجار الصحراء محملة بثمارها عشاء شهيا لها :

وكأنَّ عَيْبَتَها وفضْلَ فِتَانِهَا ... فننان مِن كَنَفِى ظليم نَافِرِ
يبرى لرائحة يُسَاقِطُ رِيشَهَا ... مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاط لِيفِ الآبِرِ
فتذَكَّرت ثَقَلاً رَثِيداً بعدَمَا ... ألقَتْ ذُكَاءُ يَمينها فِى كَافِرِ
طَرِفَتْ مَرَاوِدُهَا وغرَّدَ سَقْبُهَا ... بالآءِ والحَدَجِ الرِّوَاءِ الحَادِرِ
فتَرَوَّحَا أُصُلاً بشدٍّ مُهْذِبٍ ... ثَرٍّ كَشُؤْبُوبِ العَشِىِّ الماطِرِ
فبَنَتْ عَليه مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا ... كالأحْمَسِيةِ فى النَّصِيفِ الحَاسِرِ [3]

---

(١) الأبيات ١٠ ـ ١٢ . المجداف : السوط ونحوه مما تستحث به الناقة ، الرباع : الثور الوحشى . الزلم : قدح الميسر . النصع : الثوب الشديد البياض . الأكرع : السيقان . التخنيف : اللون ، ويرى بعض الرواة أنها « تخييف » بالياء ، وأن النون تصحيف . الغيب : ما غاب من الأرض واطمأن ، ويرى بعض الرواة أن فى الكلمة تصحيفا وأن صوابها « بغيث » . الحربث والينم : من نبات الصحراء .

(٢) المفضلية ٢٤ ص ١٢٨ .

(٣) الأبيات ٩ ـ ١٤ ، العيبة : حقيبة الجلد يضع المسافر متاعه فيها والضمير فيها يعود على الناقة . الفتان : غشاء من جلد يغطى الرحل . يبرى : يعارض ويبارى . الرائحة : يريد النعامة التى تروح إلى بيضها . النجاء : السرعة . والآبر : الذى يصلح النخلة فيرمى بالليف عنها ، شبه ريش النعامة المتساقط منها بليف النخلة الذى يرميه الآبر . الثقل : يريد به البيض . الرثيد : المنضود بعضه فوق

وفى رائية الحارث بن وعلة الجرمى التى مطلعها :

فِدىً لكُمَا رجْلَىَّ أُمِّى وخَالَتِى   غداةَ الكُلَابِ إذْ تُحَزُّ الدَّوَابِرُ (1)

نرى صورة للعقاب ، وهى فى اندفاعها السريع أمام العاصفة التى يتساقط مطرها فلبيد ريشها ، يشبه الشاعر نفسه بها فى سرعة عدوه :

نَجَوتُ نَجَاء لَمْ يَرَ النَّاسُ مثلَهُ   كَأَنِّى عُقَابٌ عِنْدَ تَيْمُنَ كَاسِرُ
خُدَارِيَّةٌ سَفْعَاءُ لَبَّدَ رِيشَهَا   مِنَ الطَّلِّ يومٌ ذُو أهَاضِيبَ مَاطِرُ (2)

وهى صورة نراها تتكرر بنفس تفاصيلها تقريبا عند سلمة بن الخرشب ، فى رائيته التى مطلعها :

إذَا مَا غَدَوْتُم عَامِدِينَ لأَرضِنَا   بَنِى عَامِرٍ فاستَظْهِرُوا بالمَرائِر (3)

حيث يشبه فرسه بالعقاب التى يخلع عليها نفس الصفات التى خلعها عليها الحارث :

فَلو أنها تَجْرى عَلى الأَرض أُدْرَكَتْ   ولكنَّهَا تَهْفُو بِتِمثَال طَائِر
خُدَارِيَّة فَتْخَاءُ ألثَقَ ريشَهَا   سحابَةُ يوم ذِى أهَاضِيبَ مَاطِر (4)

وفى عينية الحادرة التى مطلعها :

بكَرتْ سُمَيَّةُ بكْرَة فتمتَّع   وغدَت غُدُوَّ مُفَارِقٍ لم يَرْبَعِ (5)

بعض . الكافر : الليل . طرفت : تباعدت . المرواد : المواضع التى تتحرك فيها . السقب : ولد الناقة ، يريد به هنا ولد النعامة . الآء : شجر له ثمر يأكله النعام . الحدج : الحنظل . الرواء : الممتلئة . الحادر : الغليظ . الشد المهذب . الثر : الجرى السريع الشديد . الأحمسية : المرأة من القبائل التى كان يطلق عليها اسم الحمس . النصيف : القناع . الحاسر : صفة للأحمسية وهى التى تكشف رأسها ووجهها .

(1) المفضلية ٣٢ ص ١٦٤ .

(2) البيتان ٢ ، ٣ تيمن : موضع . الخدارية : التى يضرب لونها إلى السواد . السفعاء : التى يضرب سوادها إلى الحمرة . الأهاضيب : الدفعات العظيمة من المطر .

(3) المفضلية ٥ ص ٣٦ .

(4) البيتان ٨ ، ٩ . الضمير فى البيت الأول يعود على الفرس . الفتخاء : اللينة الجناح .

(5) المفضلية ٨ ص ٤٣ .

نرى مشهدا من مشاهد الطبيعة الجميلة ، مشهد روضة خصبة يتساقط المطر فوقها من سحب تسوقها رياح الصبا ، وقد تدفقت مياهه بين أشجارها الخضراء ، يشبه بها عذوبة ثغر صاحبته :

وإذَا تُنَازِعُكَ الحديثَ رأيتَها ... حسناً تَبَسُّمُها، لذيذَ المَكْرَعِ
بغَريضِ سَاريةٍ أدرَّتْهُ الصَّبَا ... مِن ماءِ أَسْجَرَ طَيِّبِ المُسْتَنْقَعِ
ظَلَمَ البِطَاحَ لهُ انهلالُ حَريصةٍ ... فصَفا النِّطَافُ لهُ بُعَيْدَ المُقْلَعِ
لَعِبَ السُّيولُ به فأصبحَ مَاؤهُ ... غَلَلاً تَقَطَّعُ فى أُصُولِ الخِرْوَعِ (1)

وفى فائية سبيع بن الخطيم التيمى التى مطلعها :

بانَتْ صَدُوفُ فقلبُهُ مخطوفُ ... ونأَتْ بجانبِها عليكَ صَدُوفُ (2)

نرى مشهدا آخر من مشاهد الطبيعة الصامتة ، هو مشهد الغدير الذى أخذت الرياح تحرك ماءه ، والمطر يتساقط فوقه ليلا من سحابة حملتها رياح الجنوب ، وقد نما على ضفتيه نبات انتشرت أزهاره المتعددة الألوان التى تراءت للشاعر كأنها رحال ملوك اليمن المختلفة الألوان :

ومُسَيَّبٍ خَضِرٍ ثَوَى بِمِضَلَّةٍ ... وإذَا تُحَرِّكُهُ الرِّيَاحِ يَزِيفُ
حَلَّتْ بِهِ بَعْدَ الهُدُوِّ نطاقُها ... مِسعٍ مسهلة النِّتَاجِ زَحُوفُ
تَزَعُ الصَّبَا رَيْعَانَهُ ودَنَتْ لَهُ ... دُلُحٌ يَنُؤْنَ عِظَامُهُنَّ ضَعِيفُ
تَنْفِى الحَصَى حَجَرَاتُهُ وكأنَّهُ ... برِحَالِ حِمْيَرَ بالضُّحَى مَحْفُوفُ (3)

ومن الصور الطريفة النادرة فى الشعر الجاهلى صورة السفينة التى وصفها المثقب العبدى فى قصيدته التى مطلعها :

---

(1) الأبيات ٥ - ٨ . المكرع : ما يرتشف من ريقها ، يريد صاحبته . الأسجر : ماء المطر يخالطه التراب إذا نزل على الأرض . الحريصة : المطرة التى تقشر وجه الأرض . النطاف : المياه . بعيد المقلع : أى بعد أن أقلع المطر . الغلل : الماء يجرى فى أصول الشجر .

(2) المفضلية ١١٢ ص ٣٧٢ .

(3) الأبيات ١٩ - ٢٢ . المسيب : يريد به الغدير . يزيف : يسرع ويضطرب . الهدو : النوم . المسع : ريح الجنوب . الدلح : جمع دلوح ، وهى السحابة الثقيلة المحملة بالمطر . الحجرات : النواحى ، يريد دفعات المطر الشديدة ، والضمير يعود على السحاب .

أفاطِمَ قبلَ بيْنِكِ مَتِّعِينى ... ومَنْعُكِ ما سَألْتُ كأنْ تَبِينِى (١)

فهو يشبه ناقته بسفينة قد طليت بالقطران وهى تشقّ الماء وتعلو فوق ظهور الأمواج المرتفعة :

كأنَّ الكُوَر والأنسَاعَ مِنْهَا ... على قَرْواءَ ماهِرَةٍ دَهِين
يَشُقُّ الماءَ جُؤْجُؤُها ويَعْلُو ... غَوَارِبَ كلِّ ذى حَدَبٍ بَطِينِ (٢)

وهى صورة يندر ورودها عند شعراء البادية ، ولكنها تتردد عند شعراء المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية الممتدة على سواحل الخليج ، وظهورها عندهم انعكاس طبيعى لبيئتهم الساحلية ، وحياتهم المرتبطة بالبحر .

ويطول بنا القول لو مضينا نستقصى كل مشاهد الوصف فى المفضليات ففيها صور كثيرة لمشاهد الطبيعة الحية والصامتة على أن أهم مشهد وقف عنده الشعراء وأطالوا الوقوف أمامه ، وألحوا على استكمال لوحاته ، وتوفير كثير من التفاصيل والجزئيات لها ، هو مشهد الصيد وما يدور فيه من صراع بين الصيادين وحيوان الصحراء الوحشى الذى كانوا يخرجون فى طلبه ، وبخاصة الحمر الوحشية والبقر الوحشى . وفى المفضليات ثلاث قصائد طويلة يشغل حديث الصيد قسما كبيرا منها : قصيدة ربيعة بن مقروم :

ألاَ صَرَمَتْ مَوَدَّتَكَ الرَّوَاعُ ... وجَدَّ البَيْنُ مِنها والوَداعُ (٣)

ويشغل حديث الصيد فيها اثنى عشر بيتا (٤) :

وقصيدة المزرد بن ضرار :

صَحَا القلبُ عَنْ سَلْمَى وملَّ العَوَاذِلُ ... ومَا كَادَ لأياً حُبُّ سَلْمَى يُزَايِلُ (٥)

ويشغل حديث الصيد فيها أحد عشر بيتا (٦) :

---

(١) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ .
(٢) البيتان ٣٢ ، ٣٣ . القرواء : السفينة الطويلة . الماهرة: السابحة . الغوارب : الظهور ، يريد الأمواج ، الحدب : ارتفاع الموج . البطين : الواسع .
(٣) المفضلية ٣٩ ص ١٨٥ . (٤) الأبيات ٢٠ - ٣١ .
(٥) المفضلية ١٧ ص ٩٣ . (٦) الأبيات ٦٤ - ٧٤ .

وقصيدة متمم بن نويرة :

صَرَمَتْ زُنَيْبَـةُ حَبـلَ مَنْ لاَ يَقْـطَعُ   حبـلَ الخَليلِ ولـلأمـانَـةَ تَفْجَـعُ (١)

ويشغل حديث الصيد فيها أحد عشر بيتا أيضا (٢) :

ومن الحق أن الشعراء الثلاثة من المخضرمين ، ولكن هذه القصائد من شعرهم الجاهلى ، يؤكد ذلك الجو الجاهلى المسيطر عليها من ناحية ، وخلوها من أى أثر إسلامى من ناحية أخرى .

وقد عرضت من قبل لقصيدة متمم فى معرض حديثى عن الحمار الوحشى ، أما القصيدتان الأخريان فعلى الرغم من أن موضوعها الصيد فإنهما يختلفان فى الزاوية التى التقط كل شاعر منهما المشهد الذى يصوره فربيعة يحكى قصة صيد منذ بدايتها حتى نهايتها ، منذ أن خرج الحمار الوحشى فى روضة مخصبة يسوق أمامه أتانه التى سمنها الربيع ، وينتهى بهم الطريق عند مورد ماء وقد اشتدت ظلمة الليل ، حتى إذا ما انشق نور الفجر ظهر على مقربة من الماء صياد من « بنى جلان » يحمل سهامه وينتظر صيدا يطعم به أبناءه الفقراء الجياع ، ويرمى الصياد سهامه ولكنها تخيب وتنقطع أوتارها . وينتهى المشهد بعودة الصياد آسفا متحسرا على ضياع هذه الفرصة منه ، وانطلاق الحمار الوحشى ناجيا بحياته وهو يثير الغبار فى أثناء عدوه السريع ، وهى نهاية تؤكد ما ذهب إليه الجاحظ من أن الصيد إذا ورد فى مجال وصف الناقة نجا الحيوان ، تأكيدا لقوة الناقة التى يشبهها به (٣) .

كأنَّ الـرحـلَ منـهُ فوقَ جَأْبٍ   أطَـاعَ له بِمـعْـقُـلَةَ الـتـلاَعُ
تِلاَعٌ مِنْ رِياضٍ أتـأقـتَـهَـا   مِنَ الأشْـرَاطِ أسْـمِـيَةٌ تِبـاعُ
فآضَ مُحَـمْـلَجـاً كالـكَـرِّ لَمَّتْ   تَفَـاوُتَـهُ شَآمِـيَةٌ صنَـاعُ
يقـلِّب سَمْـحَـجـاً قَوْدَاءَ طَارت   نَسِـيلَتُـهَـا بِهَـا بِنَـقٍّ لِمَـاعُ

(١) المفضلية ٩ ص ٤٨ .   (٢) الأبيات ٩ - ١٩ .

(٣) الحيوان ٢ / ٢٠ « ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هى التى تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحا وقال : كأن ناقتى بقرة من صفتها كذا أن تكون الكلاب هى المقتولة » .

إِذَا مَا أَسْهَلَا قَنَبَتْ عليه ... وفيهِ على تَجَاسُرِها اطِّلَاعُ
تَجانَفَ عن شَرَائِعِ بَطْنِ قَوٍّ ... وحَادَ بِهَا عن السَّبْقِ الكُرَاعُ
وأقربُ مَوْرِدٍ من حيثُ رَاحَا ... أُثَالٌ أو غُمَازَةُ أَوْ نُطَاعُ
فأَوْرَدَهَا ولَوْنُ الليلِ دَاجٍ ... وما لغبا وفى الفَجْرِ انْصِدَاعُ
فَصَبَّحَ مِن بَنِى جِلَّانَ صِلًّا ... عَطِيفَتُهُ وأسهُمُهُ المَتَاعُ
إذَا لَم يَجْتَزِرْ لِبَنِيه لَحْماً ... غَرِيضاً من هَوادِى الوَحْشِ جَاعُوا
فأرسَلَ مُرْهَفَ الغَرَّيْنِ حَشْراً ... فَخَيَّبَهُ مِنَ الوَتَرِ انقِطَاعُ
فلَهَّفَ أُمَّهُ وانْصَاعَ يَهْوِى ... لهُ رَهَجٌ من التَّقْرِيب شَاعُ (١)

وأما المزرد فيكتفى فى لوحته بمنظر الصياد الفقير الكثير العيال الذى ينتمى إلى بنى صباح وقد أعد سهامه وقوسه وكلابه للصيد ، ولكن لا تتاح له فرصة للصيد ، فيمضى يسأل أصحابه ما يعينه على الحياة ، ولكنه يخفق ويعود إلى أولاده العجاف وزوجته الحمقاء الشريرة يسألها طعاما ولكنها تسخر منه ، وينتهى المشهد بالصياد المتعب اليائس من كل شىء وهو يحاول أن ينسى مأساته ومأساة أولاده فى النوم ، فيشد فضل ردائه عليه ، لكن الهموم تنفى عن عينه الرقاد ، فيقضى ليله معها مؤرقا مسهدا :

لنَعْتِ صُبَاحِىٍّ طَوِيلٍ شَقَاؤُهُ ... لَهُ رَقَمِيَّاتٌ وصَفْرَاءُ ذَابِلُ
بَقَيْنَ له ممَّا يبرى ، وأَكْلُبٌ ... تَقَلْقَلُ فِى أَعْنَاقِهِنَّ السَّلَاسِلُ
سُخَامٌ وَمِقْلَاءُ القَنِيصِ وسَلْهَبٌ ... وجَدْلَاءُ والسِّرْحَانُ والمُتَنَاوِلُ
بناتُ سَلُوقِيَّيْنِ كَانَا حَيَاتَهُ ... فماتَا فأَوْدَى شَخْصُهُ فَهُوَ خَامِلُ

---

(١) أتأقتها : ملأتها . الأشراط : كواكب تؤذن بسقوط المطر . الأسمية : جمع سماء ، يريد المطر . المحملج : المفتول . الكر : الحبل ، أى صار هذا الحمار سمينا مفتولا كالحبل . تفاوته : طلقاته ، والضمير يعود على الحبل ، يريد أن هذا الحبل أحكمت فتله صانعة حاذقة من بلاد الشام . القوداء : الطويلة العنق . النسيلة : ما نسل من شعرها وتطاير عند سمنها . البنق : الآثار البيضاء . واللماع : اللامعة . فتنبت عليه : سبقته . تجانف : مال . الكراع : الطريق . أثال وغمازة ونطاع : كلها أسماء مياه . الصل : الداهية . العطفية : القوس ، أى ليس له متاع إلا قوسه وسهامه . هوادى الوحش : متقدماته . الغران : الجانبان . الحشر : الدقيق . الرهج : الغبار . الشاع : الشائع .

وأيقـن إذْ مَاتَـا بِجُـوعٍ وخَـيْبَـةٍ ... وقـال لَهُ الـشَّـيْطانُ إنَّـك عَائِـلُ
فَطَوَّفَ فِى أصْحَـابِـهِ يَسْتـثِيبُهُم ... فآبَ وقـد أكْـدَتْ عليهِ المَسَـائل
إلَى صِبْيَةٍ مِثْلَ المغَـالِى وخِرْمِـلٍ ... رَوَادٍ ، ومِنْ شَرِّ النِّسَـاءِ الخَـرَامِـلُ
فقَـالَ لَهَـا : هَلْ مِنْ طَعَـامٍ فإنَّنِى ... أَذُمُّ إلَـيكِ النـاسَ، أُمُّـكَ هَابِـلُ
فقَـالتْ : نَعَمْ ، هذا الـطَّوِىُّ ومَـاؤُهُ ... ومُحْتَـرِقٌ مِن حائِـلِ الجِلْدِ قَاحِـلُ
فلمَّـا تَنَـاهَتْ نَفْسُـهُ مِن طَعَـامِـهِ ... وأمْسـى طَلِيحـاً ما يُعَـانِيهِ بَاطِـلُ
تَغَشَّى ، يُرِيدُ النَـومَ، فضـلَ رِدائـه ... فأعيا على العين الـرُّقَـادَ البَـلابِـلُ (١)

على هذه الصورة تردد الوصف فى قصائد المفضليات ، واستطاع شعراؤها من خلاله أن يرسموا صورا سجلوا فيها مشاهد البيئة الطبيعية التى يعيشون فيها ويتحركون فوقها ، ومـا يرونـه فيهـا من حيوان وطـير ، ومـا يشاهدونه على مسرحها الفسيح من صراع بين الصيادين الفقراء الخارجين فى طلب العيش ، وبين حيوانها الوحشى الذى كانوا يجدون فيه ما يشبع جوعهم ويسد رمقهم .

---

(١) الرقميات : السهام . الصفراء : القوس . والأسماء المذكورة فى البيت الثالث أسماء كلابه الستة . العائل : الفقير أو الكثير العيال . أكدت عليه المسائل : امتنعت عليه . المغالى : سهام لا نصال لها ، يشبه صبيانه بها فى ضعفهم ونحولهم . الخرمل : الحمقاء . الرواد : التى تطوف فى بيوت جاراتها ولا تقعد فى بيتها . الطوى : البئر القاحل : اليابس .

الفصل الثاني

موضوعات صغرى

١ - الغزل .
٢ - الرثاء .
٣ - تأملات في الحياة والموت .
٤ - الصعلكة .
٥ - الوصف .

(١)

الغـــــــزل

ليس فى ديوان المفضليات سوى قصيدتين خالصتين للغزل : واحدة للمرقش الأكبر وهى الدالية التى مطلعها :

سَرَى ليلاً خيالٌ مِن سُلَيْمَى فَأَرَّقَنِى وأَصْحَابِى هُجُودُ [١]

وهو يبدؤها بحديث الطيف الذى ألم به فأطار النوم من عينيه بينما رفاق رحلته مستغرقون فى سبات عميق ، وأثار ذكرياته الماضية ، فحمله إلى ديار صاحبته البعيدة ، فرأى نارها تشب فى الليل ، وتلتف حولها بنات القبيلة الجميلات المنعمات المختالات فى ثيابهن الملونة ، وهو فى غربته النائية ما يزال وفيا لعهده على الرغم من خيانتهن له :

نَوَاعِمُ لا تُعَالِجُ بُؤْسَ عَيْشٍ أوانِسُ لا تُرَاحُ ولا تَرُودُ
يَرُحْنَ مَعاً بِطَاءَ المَشْيِ بُدًّا عَلَيْهِنَّ المَجَاسِدُ والبُرُودْ
سكَنَّ بِبَلْدَةٍ وسَكَنْتُ أُخْرَى وقُطِّعَتِ المَوَاثِقُ والعُهُود
فمَا بَالِى أَفِى ويُخَانُ عَهْدِى وما بَالِى أُصَادُ ولا أَصِيدُ [٢]

ثم يحدد بعد ذلك موقفه ، فيقف عند واحدة منهن يصف جمالها ، وحبه لها ولهوه بها ، وشعره فيها . ثم يختم أبياته بأن حبه دائما متجدد كلما بلى وقدم عاد فعاش من جديد :

ورُبَّ أَسِيلَةِ الخَدَّيْنِ بِكْرٍ مُنَعَّمَةٍ لها فَرْعٌ وجِيدٌ
وذُو أُشُرٍ شَتِيتُ النَّبْتِ عَذْبٌ نقِيُّ اللَّوْنِ بَرَّاقٌ بَرُودُ
لَهَوْتُ بِهَا زَمَاناً مِنْ شَبَابِى وزَارَتْهَا النَّجَائِبُ والقَصِيدُ
أُنَاسٌ كلما أَخْلَقْتُ وَصْلاً عَنَانِى منهُمُ وصلٌ جَدِيدُ [٣]

(١) المفضلية ٤٦ ص ٢٢٣ .
(٢) الأبيات ٥ - ٨ . المجاسد : الثياب المصبوغة بالزعفران .
(٣) الأبيات ٩ - ١٢ . الأشر حزوز فى الأسنان يراها العرب من علامات الجمال . شتيت النبت : يريد أن ثغرها متفرق الثنايا ، وهذه أيضا من علامات الجمال عند العرب .

والقصيدة الأخرى للمرقش الأصغر ، وهى الميمية التى مطلعها :

أَلَا يَااسْلَمِى لا صُوْمَ لى اليومَ فَاطِمَا ... ولا أَبَـدًا ما دَامَ وَصْلُكِ دَائِمَـا [1]

وهو يبدؤها بحديث وفائه لصاحبته ، ثم يتذكر يوم الفراق ، ويصف جمالها : شعرها الطويل ، وثناياها العذاب ، ومعاصمها الناعمة ، وخدها الأسيل :

تَرَاءَتْ لَنَـا يَومَ الـرَّحِـيلِ بِوَارِدٍ ... وعَـذْبِ الثَّنَـايَا لَمْ يَكُنْ مُتَـرَاكِمـا
سَقَـاهُ حَبِىُّ الـمُـزْنِ فِى مُتَـهَلِّلٍ ... منَ الشَّمْسِ رَوَّاهُ رَبَـابـًا سَوَاجِمَـا
أَرَتْـكَ بِذَاتِ الضَّـالِ منهـا مَعَاصِمًا ... وخَـدًّا أَسِـيلًا كالـوَذِيلَةِ نَاعِمـا [2]

ثم يصف ما عاوده من ذكـرياتها ، ويستعيد يوم الـرحيل ، فيصف الـظعـائن ورحلتهن ، ويتغنى بجمالهن وزينتهن ، ثم يعود مرة أخرى إلى صاحبته ، فيصف جمالها ، ويبين مدى حبه لها ، ووفائه لعهدها :

أَفَـاطِـمَ لَوْ أَنَّ الـنِّـسَـاءَ بِبَـلْدَةٍ ... وأَنْتِ بِأُخْـرَى لاتَّبَعْتُـكِ هَائِمَـا [3]

ثم يقدم فى الأبيات الأربعة التالية طائفة من الحكم تدور حول فكرة الصداقة ، ثم يختم قصيدته ببيت يتحدث فيه عن أحلام اليقظة التى كان يستغرق فيها كلما ألمت به ذكرى صاحبته :

أَمِـنْ حُلُمٍ أصبَحْتَ تَنْكُتُ وَاجِمَـا ... وقَدْ تَعْتَرِى الأَحْلَامُ مَنْ كَانَ نَائِمَا [4]

وإلى جانب هاتين القصيدتين هناك أربع قصائد ذهبت أكثر أبياتها فى الغزل ، ولكنه يمتزج فيها بموضوعات أخرى :

---

(١) المفضلية ٥٦ ص ٣٤٤ .
(٢) الأبيات ٣ ـ ٥ .
الوارد : الطويل ، يريد شعرها . المتهلل : يريد الروض . الرباب : السحاب . السواجم : الممطرة ، يشبه ريقها بماء المطر . الوذيلة : مرآة الفضة .
(٣) البيت ١٨ . (٤) البيت ٢٤ .
ينكت فى الأرض : يخطط فيها . الواجم : الحزين .

واحدة للمرقش الأكبر ، وهي الهمزية التي مطلعها :

مَاقُـلْتُ هَيَّجَ عَيْنَـهُ لِبُـكَـائِـهَـا   مَحْسُـورَةٌ باتَتْ على إغفَـائِهَـا [1]

وهو يبدؤها ببكاء على ذكرياته التي ألمت به ، وأسفه لبُعد صاحبته عنه ، ثم يتحدث عن لهوه في شبابه بالغزل والخمر مفتخرا بهما أمام صاحبته :

يا خَوْلَ ما يُدْرِيكِ رُبَّـتَ حُرَّةٍ   خَوْدٍ كَرِيمَـةِ حَيِّهَـا ونِـسَـائِـهَـا
قَدْ بِتُّ مَالِـكَـهَـا وشَـارِبَ رَيَّةٍ   قبـلَ الصَّبَاحِ كريمـةٍ بِسِبـائِهَـا [2]

ثم يواصل فخره أمام صاحبته ، فيتغنى بفروسيته ، ويصف فرسه ، ويفتخر بفرسان قومه وكثرتهم وعزهم ، وبه يختم قصيدته :

هلاَّ سَأَلْـتِ بِنَـا فَوَارِسَ وَائِـلٍ   فَلَنَـحْنُ أَسْـرَعُهَـا إِلَى أَعـدَائِهَـا
ولَـنَـحْـنُ أكثـرُهَـا إِذَا عُدَّ الحَصَى   ولَـنَـا فَوَاضِـلُنَـا ومَـجْـدُ لِوَائِـهَـا [3]

واثنتان للمرقش الأصغر : الأولى الحائية التي مطلعها :

أَمِـنْ رَسْـمِ دَارٍ مَاءُ عَيْنَـيكَ يَسْفَـحُ   غَدَا مِن مُقَـامٍ أَهْـلُهُ وتَـرَوَّحُـوا [4]

وهي تبدأ ببكاء الأطلال التي أصبحت بعد رحيل أهلها عنها مألفا للظباء والبقر ، ثم يتحدث عن الطيف الذي زاره في أثناء سراه في أعماق الصحراء ، وكيف أطار النوم من عينيه ، وأثار في نفسه الوجد والأسى ، ثم يستعيد ذكريات يوم الرحيل الذي ملأ عينيه بالدموع ، ويصف جمال صاحبته ، ويشبه ثغرها بخمر معتقة ، ويفضله عليها :

ومـا قهـوةٌ صَهْبـاءُ كالمِسْـكِ رِيحُهَا   تُعَلَّى علىَ النَّـاجُـودِ طَوْراً وتُقْـدَحُ
ثَوَتْ فِي سِبـاءِ الـدَّنِّ عِشْـرِينَ حِجَّةً   يُطَانُ عَلَيهَـا قَرْمَـدٌ وتُـرَوَّحُ

---

(١) المفضلية ٥١ ص ٢٣٣ .
(٢) البيتان ٥ ، ٦ . الرية : الخمر . السباء : شراء الخمر .
(٣) البيتان ١٠ ، ١١ . الحصى : يضرب به المثل لكثرة العدد .
(٤) المفضلية ٥٥ ص ٢٤١ .

سَبَاهَا رِجَالٌ مِن يَهُودَ تَبَاعَدُوا ... لِجِيلاَنَ يُدْنِيهَا مِن السُّوقِ مُرْبِحُ
بِأَطْيَبَ مِن فِيهَا إذَا جِئْتُ طَارِقاً ... مِنَ اللَّيْلِ ، بَلْ فُوها أَلَذُّ وأَنْصَحُ(١)

ثم ينتقل إلى فرسه فيطيل فى وصفه فى الصيد وفى الحرب ، متخذا من ذلك مجالا للفخر بفنونه وفروسيته .

والثانية الميمية التى مطلعها :

لابْنَةِ عَجْلاَنَ بالجَوِّ رُسُوم ... لَمْ يَتَعَفَّيْنَ والعَهْدُ قَدِيمْ(٢)

وهى تبدأ بحديث الأطلال التى بعد العهد بها ، وما أثارته فى نفسه من أحزان فجرت الدمع من عينيه . وهو يصور صبره على خطوب الدهر التى تنحت جسمه ، ثم يتحدث عن صاحبته فيصف جمال ثغرها ، ويشبه ريقها بخمر مزجت بماء بارد :

كأنَّ فِيهَا عُقَاراً قَرْقَفاً ... نَشَّ مِنَ الدَّنِّ فالكأْسُ رَذُومْ
شَنَّ عليهَا بماءٍ بارِدٍ ... شَنٌّ مَنُوطٌ بأخْرَابٍ هَزِيمْ(٣)

ثم يصور ترفها ، وحياتها الناعمة الفارغة ، ويمتدح خلقها وشرفها :

فِى كُلِّ مُمْسًى لَهَا مِقْطَرَةٌ ... فِيهَا كِبَاءٌ مُعَدٌّ ، وحَمِيمْ
لا تصْطَلِى النَّارَ باللَّيْلِ ولاَ ... تُوقِظُ لِلزَّادِ، بَلْهَاءُ نَؤُوم(٤)

ثم يصور أرقه فى ليل الشتاء الطويل ، ويتحدث عن زيارة الطيف له وما حمله له من هم وسقم وسهر شغل نفسه فيه بمراقبة النجوم ورعيها :

---

(١) الأبيات ٨ - ١١ . الناجود : المصفاة . تقدح : تعرف بالقدح .

(٢) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ .

(٣) البيتان ٧ ، ٨ . كأن فيها أى فى فمها . القرقف : الخمر تصيب صاحبها بالرعدة . الشن : صوت الغليان . الرذوم : السائل . شن : صب . المنوط : المعلق . الأخراب : جمع خربة وهى عروة القربة . الهزيم : القربة المتشققة .

(٤) البيتان ٩ ، ١٠ . المقطرة : مجمرة البخور . الكباء : العود . الحميم : الماء الحار . قوله : « لا تصطلى النار بالليل » يريد أنها تنام مبكرة لأنها ليست مسئولة عن شىء . وقوله : « لا توقظ للزاد » يريد أنها ليست شرهة للأكل . بلهاء : أى أنها لا تعرف الفواحش ولا العيب . نؤوم : يريد أنها تنام متى شاءت لأنها منعمة وليست مشغولة بشىء تسهر له .

أرَّقَـنِـى الـلَّيْلَ بَرْقٌ نَاصِـبٌ   ولَـمْ يُعِـنِـى عَلَى ذَاكَ حَمِـيمْ
مَنْ لِخَـيَالٍ تَسَـدَّى مَوْهِـنـاً   أشْعَـرَنِى الـهَـمَّ فالقَـلْبُ سَقِيمْ
ولَـيلةٍ بِتُّـهـا مُسْـهِـرَةٍ   قد كرَّرتـهَـا عَلَى عَيْنِى الـهُـمُـومْ
لم أغْـتَـمِضْ طُولَهَـا حَتَّى انْقَضَتْ   أكـلَؤُهَـا بَعْـدَ مَا نَامَ الـسَّـلِيمْ [1]

ثم يختم قصيدته بطائفة من الحكم تشغل الأبيات الستة الأخيرة منها ، يسجل فيها رأيه فى الحياة ، وسطوة الدهر ، وتقلب الأحوال بالناس ، ومصيرهم المحتوم الذى ينتظرهم ، ثم يوجه الخطاب فى آخر بيت من قصيدته إلى صاحبته يذكرها ـ بطريقة مفاجئة غير متوقعة ـ بمصير الإنسان المحتوم فى الحياة .

وأما القصيدة الرابعة للأسود بن يعفر وهى الميمية التى مطلعها :

قد أصبَح الحَبْلُ مِن أسْمَاءَ مَصْرُومَا   بعـدَ ائتِـلَافٍ وحُبٌّ كانَ مَكْتُـومـا [2]

وهو يبدؤها بالحديث عن هجر صاحبته له واستبدالها به خلاًّ آخر وهى تعلم أنه عزيز النفس لا يرضى بالذل ، قوى العزيمة ، جلد على نوائب الدهر ، صبور على تقلبه به ، ويعلل هجرها بأنه الشيب الذى جعلها تصدعنه ، فالشيب يبعث على السأم ، والشباب يبعث على الحياة :

لَمَّـا رَأتْ أنَّ شَيْبَ الـمَـرْءِ شَامِـلُهُ   بَعْـدَ الشَّبَابِ، وكَانَ الشَّيْبُ مَسْؤومَا
صَدَّت وقَـالَتْ: أرَى شَيْباً تَفَـرَّعَـهُ   إنَّ الشَّبَـابَ الذى يَعْلُو الجَرَاثِيما [3]

ثم يمضى بعـد ذلك فيصف جمالها ، وعُذُوبَة ثغرها ، ويشبهه ـ كما فعل المرقش الأصغر ـ بالخمر المعتقة ، لينطلق من هذا التشبيه إلى وصفها :

---

(١) الأبيات ١١ ـ ١٤ . برق ناصب : أى برق يتعبنى بالنظر إليه . والحميم : القريب . تسدى موهنا : أى تخطى إليه فى أول الليل . كررتها : أى أطالتها حتى خيل إليه تكرارها . أكلؤها : أرعى نجومها . السليم : اللديغ ، وهو من الأضداد .

(٢) المفضلية ١٢٥ ص ٤١٧ .

(٣) البيتان ٤ ، ٥ . الجراثيم : جمع جرثومة وهى أصل الشجرة ، ويريد بقوله : « إن الشباب الذى يعلو الجراثيما » أن الشباب يعلو ويرتفع .

كأنَّ رِيقَتَهـا بَعْـدَ الكَرَى اغْتَبَقَتْ ... صِرْفـاً تَخَيَّرَهَـا الحـانُـونَ خُرْطُـومَـا
سُلاَفَـةَ الـدَّنِّ مَرْفُـوعـاً نَصَـائِبُهُ ... مُقَلَّدَ الفَغْـوِ والـرَّيْحَـانِ مَلْثُـومَـا
وقَـدْ ثَوى نِصْفَ حَوْلٍ أَشْهُـراً جُدُدا ... بِبَـابِ أَفَّـانِ يَبْتَـارُ السَّـلاَلِيمَـا
حتـى تَنـاوَلَـهـا صَهْبَـاءَ صافِيَةً ... يَرْشُـو التِّجَارَ عليهـا والتَّـراجِيمَـا (١)

ثم يختم قصيدته ختاما مقتضبا سريعا ببيتين يصف فيهما ناقته التى قطع بها الصحراء التى يحار فيها السائلون ، والصحراء التى قطعها بناقته حيث « لا أنيس بها إلا الضوابح والأصداء والبوما (٢) » .

★ ★ ★

بعد هذا العرض لقصائد الغزل التى اختارها المفضل نستطيع أن نسجل أن هذه القصائد كلها قصائد تتراوح أبياتها بين أحد عشر بيتا وتسعة عشر بيتا ، لا نستثنى من ذلك إلا قصيدتى المرقش الأصغر : رقم « ٥٦ » وهى تقع فى أربعة وعشرين بيتاً ، ورقم « ٥٧ » وهى تقع فى اثنين وعشرين بيتا . وهى ظاهرة تنتهى بنا إلى نتيجة نستطيع أن نسجلها ونحن مطمئنون ، وهى قلة شعر الغزل فى المفضليات بالقياس إلى الموضوعات الكبرى التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق . وقد نستطيع تعليل ذلك بالهدف التعليمى الذى قصد إليه المفضل من اختياراته ، فلعله قد أراد أن يقلل من حديث الحب الذى لا يتفق مع هذا الهدف . ومن الممكن أيضا أن تكون هذه القصائد أجزاء من قصائد طويلة لم يروها الرواة كاملة . ولكن ـ على الحالين ـ لابد أن نضع فى تقديرنا أن الغزل فى الشعر الجاهلى لم يستقل وحده بقصائد كاملة خاصة له إلا فى قلة من قصائده . وهى ظاهرة يستطيع أن يلاحظها بوضوح كل من يتتبع هذا الشعر ، فليست هناك قصائد خالصة للغزل إلا عند الشعراء المتيمين الـذين يرى بعض الباحثين أنهم البداية المبكرة للعذريين فى العصر الأموى (٣) . وهى

---

(١) الأبيات ٦ ـ ٩ . الحانون : جمع حانٍ وهو الخمار . الخرطوم : أول ما ينزل من دنان الخمر . النصائب : القوائم التى ترفع الدنان . الفغو : نبت طيب الرائحة . ملثوم : شد عليه اللثام ، يصف طيب رائحة الدن كأنها جعلت له قلادة من فغو وريحان . أفان : اسم صاحب الحانة . يبتار : يختبر ، يريد أن الخمار يصعد من أجل الخمر سلما بعد سلم لأنها قد وضعت على السطوح لتتعرض للشمس والريح . التراجيم : خدم الحانات ، أو التراجمة لأن باعة الخمر كانوا من العجم الذين يحتاجون إلى من يترجم كلامهم .

(٢) البيت ١١ . الضوابح : الثعالب . الأصداء : ذكور البوم .

(٣) دكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب / المقدمة .

حقيقة يؤكدها ما نلاحظه من أن هذه القصائد الست التى اختارها المفضل من بينها خمس قصائد للمرقشين ، وهما من المتيمين . وإنما ظهر الغزل الجاهلى بصورة واسعة فى مقدمات القصائد التى التزم بها الشعراء فى قصائدهم الطويلة سواء أكانت مقدمات طللية ، أم مقدمات غزلية ، أم مقدمات فى الطيف ، أو الشيب والشباب . ولعل المفضل قد اكتفى بهذه المقدمات أمثلة يقدمها للغزل الجاهلى .

والظاهرة الأخرى التى يجب تسجيلها هى أن امتزاج أكثر هذه القصائد بموضوعات أخرى لم يخرج بها عن دائرة الغزل ، فوصف الفرس فى قصيدة المرقش الأصغر الحائية ووصف الناقة والصحراء فى قصيدة الأسود بن يعفر يعد امتدادا طبيعيا للغزل الذى بدأ به الشاعران لأنه مظهر من مظاهر شبابهما ، والفخر الذى يظهر فى قصيدة المرقش الأكبر الهمزية ليس أكثر من استعراض لفتوة الشاعر يقدمها لصاحبته ليؤكد بها قدرته على الحب والغزل ، والحكم التى ختم بها المرقش الأصغر قصيدته الأخيرة جاءت تعقيبا على تجربة الشباب والحب التى مر بها الشاعر ، وما انتهى إليه فيها من محاولة لفلسفة فكرة الصداقة ، والتأمل فى الحياة ومصير الإنسان فيها . وهذه الظاهرة تنتهى بنا إلى نتيجة نستطيع أن نسجلها ونحن مطمئنون ، وهى أن قصائد الغزل الجاهلية - كما تمثلها المفضليات - تتحقق فيها وحدة موضوعية هى بدون شك أوضح من الوحدة التى تظهر فى قصائد الوصف ، إذا وضعنا فى تقديرنا أن المقدمات التى تبدأ بها ليست مقدمات تقليدية ، ولكنها غزل يصدر عن عواطف الشاعر الحقيقية ، وأن ما يمتزج بها من موضوعات أخرى لا يمثل خروجا عليها ، وإنما يمثل امتزاجا بها ، أو امتدادا لها .

(٢)

الرثـــــــــــاء

يبدو موقف المفضل من الرثاء غريبا ، إذ توشك المفضليات أن تخلو منه إلا ما ورد عرضا فى شعر الحرب من أبيات متناثرة فى رثاء قتلى الأيام التى دارت رحاها بين القبائل ، وهى أبيات متفرقة لا تشكل قصائد مستقلة . ومن الحق أن فى المفضليات أربع قصائد فى الرثاء ، ولكنها كلها إسلامية ، ففيه قصيدتان لمتمم بن نويرة [1] فى رثاء أخيه مالك الذى

(١) المفضلية ٦٧ ص ٢٦٣ ، المفضلية ٦٨ ص ٢٧١ .

قتله خالد بن الوليد فى حروب الردة ، وفيه قصيدة أبى ذؤيب الهذلى[1] ، المشهورة فى رثاء بنيه الذين ماتوا فى مصر فى خلافة عمر بن الخطاب ، وفيه قصيدة للسفاح اليربوعى[2] تنسب أيضا لرجل من بنى قريع يرثى بها أحد أصحاب مصعب بن الزبير[3] ، فهى قصيدة أموية تشيع فيها الروح الإسلامية ويظهر عليها التأثر الواضح بالقرآن الكريم . ومع ذلك ففى المفضليات أربع قصائد جاهلية ، أو ـ على وجه التحديد ـ قصيدتان ومقطوعتان ، قيلت فى الرثاء . ولكنها ـ فى الحقيقة ـ ليست خالصة للرثاء بمفهومه الموضوعى المتعارف عليه ، ولا خاضعة لتقاليده الفنية المقررة عند النقاد العرب .

أما القصيدة الأولى فهى قصيدة المرقش الأكبر المشهورة [4] :

هل بالـدِّيارِ أنْ تُجـيبَ صَمَـمْ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ لو كانَ رسـمٌ ناطـقـاً كَلَّمْ

وهى قصيدة ليست خالصة للرثاء ـ من ناحية ـ لأنها جمعت بين موضوعات شتى : الغزل والرثاء والمدح والفخر والهجاء ، ولم يشغل الرثاء من أبياتها الخمسة والثلاثين إلا أحد عشر بيتا [5] يذهب خمسة منها فى ضرب المثل بوعل معتصم بقمم الجبال ومع ذلك لم ينج من الموت ، وتذهب ثلاثة منها فى حكم تتصل بحتمية المصير فى هذه الحياة ، وتبقى بعد ذلك ثلاثة أبيات فقط خالصة للحديث عن ابن عمه الذى يرثيه . والقصيدة ـ من ناحية أخرى ـ خارجة على التقليد الفنى الثابت فى قصائد الرثاء ، فهى تبدأ بمقدمة طللية يقف فيها الشاعر فى ديار صاحبته المقفرة ، ويتحدث عن حبه لها وحزنه لفراقها ، ويصف الظعائن فى رحلتهن البعيدة . وقد لاحظ عليها النقاد ذلك فقالوا إنها من نادر الشعر الذى بدىء فيه الرثاء بالغزل [6] .

وأما القصيدة الأخرى فهى قصيدة عبد يغوث الحارثى المشهورة[7] التى تحدثت عنها فى حديث الحرب :

---

(١) المفضلية ١٢٦ ص ٤١٩ .
(٢) المفضلية ٩٢ ص ٣٢١ .
(٣) وهو قول أبى عبيدة (انظر الحديث عن جو القصيدة فى هامش الصفحة نفسها) .
(٤) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ .
(٥) الأبيات ٧ ـ ١٧ .
(٦) انظر الحديث عن جو القصيدة فى هامش الصفحة ٢٣٧ .
(٧) المفضلية ٣٠ ص ١٥٥ .

أَلَا لا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمَ مَابِيَا   ومَا لَكُمَا فِى اللَّوْمِ خَيْرٌ ولاَ لِيَا

وهى قصيدة يرثى بها نفسه بعد أن وقع أسيرا فى يوم الكلاب الثانى وأخذه آسروه للقتل . وهو فيها يلوم قومه لهزيمتهم ، ويعتذر عن أسره بثباته فى القتال وأنه لو شاء النجاة لهرب ، ثم يصف حياته فى الأسر مستعيدا ذكريات شجاعته وكرمه وفروسيته ولهوه ، متحسرا على نفسه وهو غريب فى غير وطنه ، بعيد عن أهله وأحبابه ، ينتظر مصيره المحتوم الذى سيحرمه إلى الأبد من لقاء أحبابه ورفاقه الذين خلّفهم وراءه فى بلاده :

فيارَاكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ   نَدامَاىَ مِنْ نَجْرَانَ أَنْ لا تَلاقِيَا
أَبَا كَرِبٍ والأيهَمَيْنِ كِلَيْهِمَا   وقَيْساً بأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ اليَمَانِيا [١]

والذى سيحول إلى الأبد أيضا بينه وبين الاستماع إلى أناشيد الرعاة فى مراعى بلاده الخصبة :

أَحَقًّا عِبَادَ الله أَنْ لَسْتُ سامِعاً   نَشِيدَ الرُّعَاءِ المُعْزِبينَ المَتَالِيا [٢]

وأما إحدى المقطوعتين فهى للشاعر أفنون التغلبى : [٣]

أَلاَ لَسْتُ فِى شَىْءٍ فَرُوحَا مُعَاوِيَا   ولاَ المُشْفِقَاتُ إِذْ تَبِعْنَ الحَوَازِيَا
فَلاَ خَيرَ فِيمَا يَكْذِبُ المَرْءُ نَفْسَهُ   وتَقْوَالِهِ لِلشَّىْءِ: يا لَيْتَ ذَالِيَا

وهى تتشابه مع قصيدة عبد يغوث فى أنها رثاء من الشاعر لنفسه ، فقد تنبأ له أحد الكهان بأنه سيموت فى مكان حدده له ، ودفعته بعض رحلاته إلى هذا المكان فتذكر نبوءة الكاهن ، واستعد للموت ، وأخذ يبكى نفسه . والمقطوعة فى خمسة أبيات يشير فيها إلى نبوءة الكاهن ويعلن حتمية المصير وغلبة القدر ، ويبكى غربته حين يمضى رفاقه ويتركونه وحيداً فى مستقره الأخير :

---

(١) البيتان ٣ ، ٤ من المفضلية ٣٠ .

(٢) البيت ١١ . المعزبون الذين يرعون بعيدا عن الحى . المتالى : الإبل التى نتج بعضها وبقى بعضها الآخر .

(٣) المفضلية ٦٥ ص ٢٦٠ . الفروح كثير الفرح . الحوازى : الكواهن ، أى أن النساء المشفقات عليه لا يغنين عنه شيئا حتى لو تبعن الكاهنات يسألن شفاء له .

فَطَأْ مُعْـرِضـاً إنَّ الـحُـتُـوفَ كَثِيرَةٌ   وإنَّـكَ لا تُبْـقِـى بِمَـالِـكَ بَاقِـيَا
لعَمـركَ مَا يَدْرى امـرُؤٌ كيفَ يتَّقِى   إذَا هُوَ لم يَجْـعَـلْ لَهُ الله وَاقِـيَا
كَفَـى حَزنـاً أنْ يَرْحَـلَ الحَىُّ غُدْوَةً   وأُصْبَـحَ فِى أعلى إلَاهَـةَ ثَاوِيَا [1]

وأما المقطوعة الأخرى فقد نسبها المفضل للممزق العبدى [2] ، ولكن سائر الرواة أجمعوا على نسبتها ليزيد بن خذاق العبدى [3] ، وهى فى رواية المفضل فى ستة أبيات ، ولكن بعض الرواة زادوا فيها بيتا سابعا [4] وهو بيت يؤكد نسبتها لابن خذاق . وهى تدور فى الجو نفسه الذى دارت فيه المقطوعة السابقة ، ودارت فيه قصيدة عبد يغوث ، ففيها يرثى الشاعر نفسه ، ولكن هذه المقطوعة يسيطر عليها جو من التشاؤم والكآبة أشد مما يسيطر عليهما ، وهـو جانب يذكـرنا بتشاؤم أبى العتاهية وكآبته اللذين يسيطران على شعره فى الموت . والمقطوعة تبدأ بالحديث عن حتمية المصير الذى ينتظر كل إنسان فى الحياة :

هل للفتى مِن بنَـاتِ الـدَّهْـرِ من واقِ   أم هل لَه من حِمَـامِ المـوتِ من راقِ

ثم يخرج الشاعر إلى رسم صورة لما سيصنع به أهله بعد موته من ترجيل شعره وأدراجه فى ثياب جديدة لم يلبسها من قبل ثم حمله إلى مثواه الأخير :

قَد رجَّلُونِى ومَـا رُجِّلْتُ مِنْ شَعَثٍ   وأَلْـبَسُـونِى ثِيَابـاً غَيْرَ أَخْـلَاقِ
ورَفَعُـونِى وقَـالُـوا: أَيَّمَـا رَجُـلٍ   وأَدْرَجُـونِـى كأنِّـى طَىُّ مِخْـرَاقِ
وأرسَـلُوا فِتْـيَةً من خَيْرِهِـمْ حَسَبـاً   لِيُسنِدُوا فى ضرِيحِ التُّرْبِ أَطْبَاقِى [5]

ويخرج من ذلك إلى محاولة لفلسفة قضية الموت والحياة ، فما الذى يدفع الإنسان إلى الحرص على الدنيا ما دام كل ما يجمعه فيها مآله إلى ورثته .

---

(١) الأبيات ٣ ـ ٥ إلآهة : اسم مكان .
(٢) المفضلية ٨٠ ص ٢٩٩ .
(٣) انظر تخريج القصيدة فى هامش الصفحة نفسها .
(٤) انظر التخريج السابق والهامش رقم ٦ ص ٣٠٠ وهو قوله :
إذ غمضـونى ومـا غمضتُ من وسن   وقـال قائـلهـم أودى ابـن خذاق
(٥) الأبيات ٢ ـ ٤ الأطباق : المفاصل . طى المخراق : لعبة من لعب صبيان العرب على شكل عمامة .

هَوِّنْ عَلَيْكَ ولا تَوْلَــعْ بإشــفَــاقِ   فإنَّــمــا ما لُنَـا للوَارِثِ الـبــاقــى
كأنَّنِى قَدْ رَمَــانِى الـدَّهْرُ عَنْ عُرُضٍ   بِنَــافِـذَاتٍ بِلاَ رِيشٍ وأَفْــوَاقِ (١)

والـواقع أن هذه المقطوعة تبدو غريبة فى الشعر الجاهلى ، ولعلها الوحيدة فى هذا الشعر التى تقف عند هذا الجانب المتشائم من قضية الموت ، وكأنها إرهاص مبكر لشعر أبى العتاهية فى الموت الذى يدور كله فى هذا الجو المتشائم الكئيب .

وهكذا يوشك ديوان المفضليات أن يخلو من الرثاء ، وتوشك اختيارات المفضل من هذا الموضوع أن تتجه كلها نحو هذا الجانب الغريب منه ، وهو رثاء الشعراء لأنفسهم .

(٣)
تأمــلات فى الحيــاة والمــوت

ليس العمـل الأدبى إلا تعبـيرا عن تجربـة إنسانية بجانبيها الذاتى والاجتماعى ، « وهذا لا يحد من المجال الذى يدور فيه الأدب ، ولا من المدى الذى يذهب إليه ، فليس فى الحياة كلها أمر لا يجوز اعتباره تجربة قيمتها فى ذاتها (٢) » . ولعل هذا القول لا يتسع ليشمـل عصرا من عصور الأدب العربى مثلما يتسع ليشمل العصر الجاهلى ، فقد كان الشعر فيه تعبيرا صادقا ـ لا زيف فيه ولا افتعال ـ عن تجارب واقعية حية عاشها الشعراء وعـبروا عنهـا فى صدق دون أن يحاولوا أ يغيروا من واقعها شيئا إلا بما يضفونه عليها من مشـاعرهم وانفعالاتهم . وإذا كان الشعر العربى فى عصوره المتأخرة قد دخلته محاولات قليلة أو كثيرة لصناعته وتصنيعه ، فإن الشعر الجاهلى كان تعبيرا طبيعيا عن واقع الشاعر وإحساسه به وانطباعاته أمامه . وترجع المسألة فى أساسها إلى صدق الشاعر الجاهلى الذى نراه ـ غالبـا ـ قوى الانفعـال فى صياغتـه معانيه وعواطفه حيث يتمثلها تمثلا حيا نابضا مرهفا ، فهو « إذ ينظم البيت لا ينظمه بتفكير بارد ، بل ينظمه بكل عاطفته وإحساسه وأعصابه (٣) » .

(١) البيتان ٥ ، ٦ . النافذات : السهام . رماه عن عرض : أى رماه ناحية غير مبال به . الأفواق : رؤوس السهام .

(٢) لاسل آبر كرمبى : قواعد النقد الأدبى ص ٢٦ / ٢٧ .

(٣) د . محمد النويهى : الشعر الجاهلى ٩٦ .

ومعنى هذا أن الشاعر الجاهلى مهما يكن ارتباطه بقبيلته ، ومهما يكن التزامه بالعقد الفنى بينه وبينها ، فإنه لا يستطيع أن ينفصل عن ذاته أو أن يقف فى تجاربه الفنية بعيدا عنها ، وعلى الرغم من سيطرة القبيلة على الشعر الجاهلى ، وعلى الرغم من عمق إحساس الشعراء بها ، فإن النزعة الذاتية لم تختف منه ، بل تطل علينا من حين إلى حين - حتى فى زحمة الالتزامات القبلية - تأكيدا للفكرة التى يقررها النقد الأدبى من «أن الشاعر لا ينسى أبدا بعض مشاعره وأحاسيسه الذاتية التى مرت به والتى تأخذ فى نفسه طابعا معينا»(١) .

وفى داخل هذا الإطار الذاتى عكف الشعراء الجاهليون على نفوسهم يستبطنونها ، وعلى عقولهم يديرون فيها أفكارهم ، فى محاولة لفهم الحياة التى يعيشونها ، والاقتراب من سر المصير الذى ينتظرهم فيها ، فظهرت فى شعرهم مجموعة من التأملات فى الحياة والموت .

وتتجه هذه التأملات فى المفضليات اتجاهين :

أولهما : اتجاه إيجابى يحاول فيه الشاعر أن يفرض نفسه على واقعه الذى يحياه ، وأن يؤكد وجوده فيه ، وأن يبدى رأيه فيه ، وأن يستخلص من تجربته له وتعامله معه فلسفة تحاول تفسيره .

والآخر : اتجاه سلبى نراه فيه راضيا بواقعه الذى تفرضه عليه الحياة من غير إرادة له ، خاضعا لقدره الذى لا يملك تغييرا له ، كانقضاء الشباب عنه وحلول الشيخوخة به ، وخضوعه لسطوتها ، واستسلامه لقوانينها الحتمية التى لا يملك تغييرها أو الوقوف فى وجهها .

(أ) الحكمـــة :

فى الاتجاه الإيجابى يرد حديث الحكمة التى تصدر عن تجارب خاصة يصوغها الشاعر أحيانا مرتبطة بوقائع محددة فى حياته ، وأحيانا يخرج بها من هذه الدائرة المحدودة إلى دائرة فسيحة يحاول فيها أن يضفى عليها الطابع الإنسانى العام .

---

(١) Stephen Spender, The Making of a Poem, P. 55.

وفى كلتا الدائرتين يتفاوت أسلوب الشعراء فى العرض ، فمنهم من يوردها فى بيت واحد أو بيتين فى أثناء ما يتناوله من موضوعات مختلفة فى قصيدته ، على نحو ما نرى فى كثير من القصائد التى تناثرت فيها أبيات من الحكمة يعلق بها الشعراء على بعض ما يتعرضون له فى قصائدهم ، من مثل قول ذى الأصبع العدوانى فى قصيدته التى يعتب فيها على ابن عم له عتابا يصل إلى درجة الهجاء (1) :

كلُّ امْـرِىءٍ رَاجِـعٌ يَوْمًـا لِشِيمَتِـهِ ... وإنْ تَخَـالَـقَ أَخْـلاقًـا إلـى حِينِ

وقول علقمة بن عبدة فى مقدمته التى يتحدث فيها عن الشيب :

فَإنْ تَسْـأَلُـونى بالـنِّسـاءِ فإنَّنِى ... بَصِـيرٌ بأَدْوَاءِ الـنِّـسَـاءِ طَبِـيبُ
إذَا شَابَ رأسُ المـرءِ أو قلَّ مَالـهُ ... فَلَيسَ لَهُ من وُدِّهِـنَّ نَصِـيبُ
يُرِدْنَ ثَرَاءَ الـمَـالِ حيثُ عَلِمْـنَـهُ ... وشَـرْخُ الشَّبَابِ عِنْـدَهُنَّ عَجِيبُ (2)

وقول سلامة بن جندل مسجلا الحكمة نفسها فى مقدمته التى يتحدث فيها أيضاً عن الشيب والشباب :

ولِـلشَّبَـابِ إذَا دامَـتْ بَشَـاشَـتُـهُ ... وُدُّ القلوبِ مِنَ البيضِ الـرَّعَابِيبِ (3)

وقول عوف بن الأحوص فى ختام قصيدته التى يفتخر فيها بنفسه :

ولـكـنَّ هُلْكَ الأمـر أنْ لاَ تُمـرَّهُ ... ولا خَيْرَ فِى ذِى مِرَّةٍ لا يُغِـيرُهـا (4)

وقول المرقش الأصغر فى ختام قصيدة له :

فَمَنْ يَلْقَ خَيْراً يَحْمَـدِ النـاسُ أَمْرَهُ ... ومَنْ يَغْوِ لا يَعدَمْ عَلى الغَىِّ لائِمَا (5)

---

(1) المفضلية ٣١ ص ١٥٩ البيت ١٠ .

(2) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ الأبيات ٨ - ١٠ .

(3) المفضلية ٢٢ ص ١١٩ البيت ٤ .

(4) المفضلية ٣٦ ص ١٧٦ البيت ١٨ .
أمره : أحكمه ، من إمرار الحبل أى احكام فتله . يغيرها : يبالغ فى فتلها ، من الإغارة وهى شدة الفتل . يقول إن من ركب أمرا فيجب أن لا يضعف فيه .

(5) المفضلية ٥٦ ص ٢٤٤ البيت ٢٢ .

وقوله أيضا فى ختام مقطوعة له يفتخر فيها بكرمه :

أَجْمِلِ العَيْشَ إنَّ رِزقَكَ آتٍ ... لا يَرُدُّ الترقيحَ شَرْوَى فَتِيلِ [1]

وإلى جانب هذه الحكم المتناثرة نرى بعض الشعراء يخصصون للحكمة أجزاء كاملة فى قصائدهم ، بل أحيانا يفردون لها قصائد كاملة . ونستطيع أن نرى مثلا للحكم التى تفرد لها أجزاء من القصائد فى قول علقمة بن عبدة :

بَلْ كُلُّ قَوْمٍ وإن عزُّوا وإنْ كَثُرُوا ... عَريفُهُم بأثَافِى الشَّرِّ مَرْجُومُ
والحَمْدُ لا يُشْتَرى إلَّا لَهُ ثَمَنٌ ... مِمَّا يَضِنُّ بِهِ الأقوَامُ مَعْلُومُ
والجودُ نافيةٌ للمالِ مَهْلَكَةٌ ... والبُخْلُ باقٍ لأهْلِيهِ ومذْمُومُ
والمالُ صُوفُ قَرارٍ يَلْعَبُونَ بِهِ ... عَلى نِقَادَتِهِ وافٍ ومَجْلُوم
ومُطْعَمُ الغُنم يومَ الغُنْمِ مُطعَمُهُ ... أنَّى تَوَجَّهَ ، والمحرومُ مَحْرُوم
والجهْلُ ذُو عَرَضٍ لا يُسْتَرادُ لَهُ ... والحِلْمُ آونَةً فى الناسِ مَعْدُومُ
ومَنْ تَعَرَّضَ للغِرْبَانِ يَزجُرُهَا ... على سَلَامَتِهِ لابُدَّ مَشْؤُومُ
وكُلُّ حِصْنٍ وإنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ ... عَلى دَعائِمِهِ لابُدَّ مَهْدُومُ [2]

فهو يرصد مجموعة من التجارب التى عاشها فى حياته ، ويركزها فى هذه المجموعة من الحكم التى تمثل جانبا من الفلسفة الأخلاقية التى تدور حول سلوك الإنسان فى الحياة

---

(١) المفضلية ٥٩ ص ٢٥٠ . البيت ٦ .

أجمل العيش : أى أجمل فى طلبه ولا تبعد عن الاعتدال فى طلبه . الترقيح : إصلاح المال والقيام عليه . الشروى : المثل . والفتيل : الخيط الذى فى شق النواة ، يقول : إن الإلحاح على الطلب لا يرد شيئا ضاع مهما يكن قليلا .

(٢) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ الأبيات ٣١ - ٣٨ .

عريفهم : رئيسهم . وقوله « أثافى الشر مرجوم » : مثل ضربه لما ترميه به نوائب الدهر . القرار : صنف من الغنم صغار الأجسام والآذان . على نقادته : أى على صغر أجسامه . الوافى : التام الكثير . والمجلوم : المجزوز ، يريد أن الناس مختلفون منهم الغنى الكثير المال ، ومنهم الفقير الذى لا مال له كالقرار منه ما هو وافى الصوف ، ومنه ما لا صوف عليه . لا يستراد له : لا يراد ولا يطلب ، أى يعرض لك وأنت لا تريده .

وعلاقاته الاجتماعية مع الناس ، ثم مصيره المحتوم الذى لا مفر منه فى نهاية المطاف . وواضح أنها تنطلق من واقع حياته ومن واقع تجاربه التى صاغ من خلالها تلك الحكم محاولا أن يخرجها فى شكل تقريرى يبرزها فى إطار إنسانى عام .

وأحيانا تتحول الحكمة إلى لون من الفلسفة الأخلاقية تحاول فلسفة السلوك الإنسانى ، على نحو ما نرى فى قصيدة المثقب العبدى :

لَا تَقُولَنَّ إِذَا مَا لَمْ تُرِدْ ... أَنْ تُتِمَّ الوَعْدَ فِى شَىْءٍ «نَعَمْ»
حَسَنٌ قَولُ نَعَمْ مِنْ بَعْدِ « لا » ... وقبيحٌ قولُ «لا» بَعد « نَعَمْ »
إِنَّ « لا » بَعَد « نعم » فاحِشَةٌ ... فَبِـ « لَا » فابدَأْ إِذَا خِفْتَ النَّدَمْ
فإِذَا قُلْتَ « نَعَم » فاصْبِر لَهَا ... بِنَجاحِ القَولِ ، إِنَّ الخُلْفَ ذَمْ
واعْلَم انَّ الذَّمَّ نقصٌ لِلفَتَى ... ومَتَى لا يَتَّق الذَّمَّ يُذَمْ

أَكْرِم الجَارَ وأَرْعَى حَقَّهُ ... إِنَّ عِرْفَانَ الفَتَى الحقَّ كَرَمْ
أَنَا بَيْتِى مِنْ مَعَدٍّ فِى الذُّرَى ... ولِىَ الهَامَةُ والفرْعُ الأَشَمْ
لا تَرَانِى رَاتِعاً فِى مَجْلِسٍ ... فى لُحُومِ النَّاسِ كالسَّبْعِ الضَّرِمْ
إِنَّ شَرَّ النَّاسِ مَنْ يَكْشِرُ لِى ... حينَ يَلْقَانِى وإن غِبْتُ شَتَمْ
وكلامٍ سَيِّءٍ قَدْ وُقِرَتْ ... أُذُنِى عَنْهُ وما بِى مِنْ صَمَمْ
فَتَعَزَّيْتُ خَشَاةً أَنْ يَرَى ... جَاهِلٌ أَنِّى كَمَا كَانَ زَعَمْ
ولَبَعْضُ الصفحِ والإِعْراضِ عَنْ ... ذِى الخَنَا أبقى وإِنْ كَانَ ظَلَمْ (١)

وهى قصيدة تعرض جانبا من الفلسفة الأخلاقية التى كانت تتردد على ألسنة الحكماء فى العصر الجاهلى ، وتقدم طائفة من الحكم ترسم جانبا من المثالية الخلقية التى كان يدعو لها هؤلاء الحكماء : الوفاء بالوعد ، والتمسك بالكلمة ، والحرص على طيب السمعة وتجنب العيب ، والبعد عن الرياء والنفاق ، والحلم عن الجهال والسفهاء ، وتحاشى الغيب والنميمة ، وإكرام الضيف ورعاية حقوقه ، وقد تتحول

(١) المفضلية ٧٧ ص ٢٩٣ الأبيات ١ - ١٢ .
راتعا : يريد منطلقا فى أعراض الناس . الضرم : الشديد النهم . يكشر : يريد به هنا يصطنع الضحك . الخنا : العيب .

الحكمة إلى لون من النصيحة يوجهها الشاعر إلى أحد أبنائه ويقدم له فيها خلاصة تجربته في الحياة ، على نحو ما نرى عند عمرو بن الأهتم :

لَقَدْ أَوصَيتُ رِبْعِيَّ بنَ عَمْرو: إِذَا حَزَبَتْ عَشِيرَتَك الْأُمورُ
بِأَن لا تُفْسِدَن مَا قَدْ سَعَيْنَا وحِفْظُ السُّوَرةِ العُلْيَا كَبِيرُ
وإِنَّ المَجْدَ أَوَّلُهُ وُعُورٌ ومصدرُ غبِّهِ كَرَمٌ وخِيرُ
وإنك لَنْ تنالَ المَجْدَ حتَّى تَجُودُ بِمَا يَضَنُّ بِهِ الضَّمِيرُ
بنفسِكَ أو بِمَالِكَ فِى أُمُورٍ يَهَابُ رُكُوبَهَا الوَرِع الدَّثُورُ
وجَارِى لا تُهِينَنهُ ، وضَيْفِى إِذَا أَمْسَى وَرَاءَ البَيتِ كُورُ
يؤوبُ إِلَيكَ أَشْعَثَ جرَّفَتهُ عَوَانٌ لاينهنِهُهَا الفُتُورِ
أَصِبْهُ بالكَرَامَةِ واحتَفِظهُ عليكَ، فإِنَّ مَنْطِقَةُ يَسِيرُ
وإِنَّ مِنَ الصَّدِيقِ عَلَيكَ ضِغْناً بَدَا لِى، إِنَّنى رَجُلٌ بَصِيرُ
بأَدْوَاءِ الرِّجَالِ إِذَا التَقَينَا ومَا تُخْفِى مِنَ الحَسَكِ الصُّدُور
فإِنْ رَفَعُوا الأَعِنَّةَ فَارفعَنهَا إِلى العَلْيَا، وأنتَ بِهَا جَدِيرُ
وإِنْ جَهَدُوا عَلَيكَ فَلاَ تَهَبهُمْ وجَاهِدهُمْ إِذَا حَمِىَ القَتِير
فإِنْ قَصَدُوا لِمُرِّ الحقِّ فَاقْصِدْ وإِنْ جَارُوا فَجُرْ حَتَّى يَصِيروا (١)

فالشاعر هنا يقدم إلى ابنه وصية تكون دستورا له فى حياته يبصره بما يجب أن يفعله حتى يكون على بينة بما يؤمن به من قيم خلقية ومثل اجتماعية ، ويعيش فردا متلائما مع مجتمعه الذى يتعامل معه ، وهو دستور نستطيع أن نلخص بنوده فى الحرص على المجد الذى خلفه الآباء ، والجود بالنفس والمال ، وإكرام الضيف، والعمل على اكتساب السمعة الطيبة والذكر الحسن ، وفهم الناس على حقائقهم وعدم الانخداع بمظاهرهم الكاذبة ، والتعامل معهم بالأسلوب الذى يتعاملون به .

---

(١) المفضلية ١٢٣ ص ٤٠٩ الأبيات ٥ ـ ١٧ .
ربعى بن عمرو : هو ابن الشاعر . السورة هنا : المجد والشرف . الورع : الجبان . الدثور : الخامل . كور : خشب الرحل . جرفته : أذهبت ماله . عوان : يريد شدة نزلت بها . لا ينهنهها : لا يردها . الحسك : الشوك يريد به الحقد والعداوة .

وينتهى القول فى الحكمة إلى أن تاريخها يسجل دورا عاما لهؤلاء الشعراء الحكماء الذين عاشوا عمرا حافلا بالأحداث ، فأفادوا من كل حدث خبرة جديدة وصلت بهم إلى ما يصح أن يكون لونا من ألوان الفلسفة الأخلاقية يتمتع بقدر كبير من العمق والصدق الواقعية .

★★★

(ب) الشـــكوى :

تعكس الشكوى جانباً سلبيا واضحاً فى حياة الشاعر ، وهو جانب يعكس بدوره استسلامه وخضوعه لمقدرات حياته وتصرف الدهر فيه كحلول الشيخوخة به أو لسطوة الزمن حين يفرض قدرته عليه . ومن الممكن أن تكون المقدمات ـ فى جملتها ـ انعكاسا لهذا الجانب السلبى فى حياته ، ففى هذه المقدمات نرى الشاعر يصور تجربة لها أبعادها سواء أكان قد عاشها بنفسه ، أم تمثلها بخياله . فإذا كان الطلل واقعا فى حياة الجاهلى ارتبطت نفسه به ، فراح يبكيه بعد رحيل صاحبته ، فإنه قد جاء فى جانب منه رمزا لمعاناة الإنسان وإحساسه بقسوة الحياة من حوله ويأسه منها . ولذلك لا أتردد فى أن أضع الصورة الطللية فى جملتها ضمن حديث النفس الشاكية . ويلحق بهذه المقدمات أيضا بكاء الشاعر حين ترحل الظعينة ، وكأنه قد فقد بذلك مقوما من مقومات حياته الأساسية ، وإن لم يمنع ذلك من ورود الجانب الإيجابى فى هذه المقدمات حين يصور الشاعر فى غزله بالمرأة مغامراته من أجل الوصول إليها ، ونحو ذلك من الأمور التى تتعلق بذلك الجانب المشرق فى حياته . ولا أعنى هنا الغزل على اطلاقه ، فهناك من المقدمات ما ينتهى عند تصوير الذكريات الغزلية فى ماضى الشاعر ، وربما تحولت المسألة إلى ماض فى حياة الشاعر يتمنى عودته . ومن هنا تقع مقدمة الغزل حينا فى دائرة الضوء ، وحينا آخر فى دائرة الظل ، وهو أمر يميزها عن مقدمة الطلل التى لا تخرج فى معظم الأحيان عن اطار الدائرة السلبية ، ولعل أقرب هذه المقـدمـات إلى هذه الـدائـرة السلبية مقـدمـات الشيب التى تتعلق بهذا الموقف الاستسلامى من الحياة بأوثق الأسباب ، حين يمضى الشباب ، ولا يملك الإنسان إلا أن يستسلم لسنة الحياة فى تقلبها به .

ومن أروع صور بكاء الشباب فى هذه المقدمات ما ورد فى مقدمة سلامة بن جندل :

أَوْدَى الشَّبَـابُ حَميدًا ذُو التَّعَـاجِيب   أَوْدَى وذلـك شَأْوٌ غَيرُ مَطْلُوبِ
وَلَّـى حَثِيثـاً وهـذَا الشَّيْبُ يَطْلُبُـهُ   لَوْ كَانَ يُدْرِكُـهُ ركضُ الـيَعَـاقِيبِ
أَوْدَى الشَّبَـابُ الـذِى مَجْـدٌ عَوَاقِبُـهُ   فيهِ نَلَذُّ ، ولا لَذَّاتِ لِلشِّـيبِ

وللشباب إذَا دَامَتْ بَشَاشَتُهُ   وُدُّ القُلُوبِ مِن البيضِ الرَّعَابِيب [1]

فهو يأسف على شبابه الذى مضى ، ويكرر أسفه لما ذهب به من متعة ، وما حل به من الشيب الذى يودى بكل متع الحياة ولذاتها .

ولعل هذه الموازنة التى لا تقبل الجدل بين الشيب والشباب هى التى جعلت كثيرا من الشعراء يتمنون عودة الشباب على نحو ما نرى فى قول المرقش الأكبر [2] :

هل يَرْجِعَنْ لِى لِمَّتِى إنْ خَضَبْتُهَا   إلى عَهْدِهَا قَبْلَ المَشِيبِ خِضابُهَا

وتمثل الذكريات الغزلية ركنا هاماً من حديث الشباب فى معرض تصوير الشاعر لموقفه من حاضره وماضيه ، وهو ما نراه عند بشر بن أبى خازم [3] :

جدَدْتَ بِحُبِّهَا وهَزلتَ حَتى   كَبِرْتَ وقِيلَ إنَّكَ مُسْتَهَامُ
وقَدْ تَغْنَى بِنَا حِينًا ونَغْنى   بِهَا، والدهرُ ليسَ لَهُ دوامُ
ليالىَ تَستَبِيكَ بِذِى غُرُوبٍ   كأنَّ رُضَابَهُ وَهْنًا مُدَامُ

وهكذا وردت صورة الشيب فى ازدواج فنى مع صورة الشباب ، ولكن هذا لم يمنع من ظهور أكثر من حديث حول الشيب يعرض سلبياته التى يعانى منها الشاعر نحو ما نرى عند المزرد أخى الشماخ :

صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى ومَلَّ العَوَاذِلُ   ومَا كَادَ لَأياً حُبُّ سَلْمَى يُزَايِلُ
فُؤَادِىَ حَتَّى طَارَ غَىُّ شَبِيبَتِى   وحتَّى عَلَا وَخْطٌ مِن الشَّيْبِ شامِلُ
يُقَنِّئُهُ ماءُ اليُرنَّاءِ ، تحتهُ .   شَكِيرٌ كَأَطْرَافِ الثَّغَامَةِ نَاصِلُ
فَلَا مَرْحَباً بالشَّيبِ من وَفْدِ زَائِرٍ   مَتَى يَاتِ لا تحْجَبْ عليه المَدَاخِل [4]

---

(1) المفضلية ٢٢ ص ١٩٩ الأبيات ١ - ٤ .
الشأو : السبق ، يريد أن ذهاب الشباب لا يدرك . اليعاقيب : جمع يعقوب وهو ذكر الحجل وهو مشهور بالسرعة ، يقول لو كان ركض اليعاقيب السريعة يدرك الشباب لطلبته .
(2) المفضلية ٥٣ ص ٢٣٦ البيت الأول .
(3) المفضلية ٩٧ ص ٣٣٣ الأبيات ٣ - ٥ .
(4) المفضلية ١٧ ص ٩٣ الأبيات ١ - ٤ .
وخط الشيب : انتشاره فى الرأس . يقنئه : يجعله أحمر قانيا . اليرناء : الحناء . الشكير : أول ما ينبت من الشعر . الناصل : الذى تغير لونه ، والثغامة : نبت أبيض الثمر والزهر .

فهو يصرح بموقفه من الشيب ، ويرفض أن يرحب به ، وهو لا يتورع من أن يكشف عن شدة تحامله عليه ، على ما في هذا التحامل من سلبية تجعله ينسحب دون مقاومة.، وحين يرى الشاعر من وجهة نظره الخاصة انعدام تلك الجدوى نراه يفضل في صور حالمة يتمنى أن يعيش فيها ماضيه مرة أخرى .

والمهم هنا أن لوحة الشيب ـ من الناحية الموضوعية ـ تنتهى عادة إلى تصوير الموقف الانهزامى الذى يتسم بالسلبية حين يستسلم الشاعر لسنة الحياة التى تتقلب به ، ومن هنا ترتسم صورة التجربة الشعرية فى إطارها الذاتى بما فيه من سلبية تنتهى به فى رد فعل واضح إلى ذلك المستوى التذكرى الانفعالى الذى يستعيد من خلاله أحداثا نفسية لم يستطع الزمن أن يسقطها من ذاكرته ، وعندئذ تصبح تجربته الشعرية فى جملتها بناءً ضخما بما فيه من عقل وعاطفة ، ويصبح من الضرورة أن تشتمل القصيدة على « حدث نفسى فكرى يسجل موقفا معينا للشاعر عاشه أو عاش فيه من فاتحته إلى خاتمته [1] » .

★ ★ ★

(جـ) قضيـــة الدهـــر :

تبدو معالم الموقف السلبى فى أقوى أوضاعها فى موقف الشاعر الجاهلى من الدهر ، وقد رسم الشعراء لموقفهم منه لوحات فنية كشفوا من خلالها عن انسحابهم أمامه وتسليمهم له كما حدث فى موقفهم من الشيب .

ويرد الحديث عن الدهر عاماً فى بعض الأحيان ، وهو فى هذا المستوى يكشف عن إيمان الشاعر بتلك القوة الخارقة التى لا يقف أمامها شىء ، من مثل قول الأسود بن يعفر [2] :

فإذَا وذَلِـكَ لا مَهَـاةَ لذِكْـرِهِ   والـدَّهْـرُ يُعْـقِبُ صَالِحـاً بِفَسـادِ

فهـو يراه قادراً على إفنـاء كل شىء فلا يبقى له ذكـرا ، وهـو يأتى بالفسـاد بعد الصلاح ، وهى روح ناقمة تكشف عن طبيعة الحس العدائى لدى الشاعر تجاه الزمن .

وربما استند الشاعر فى موقفه من الدهر على ما يقع أمامه من أحداث ، وما يلمسه فى حياتـه منهـا مما يكشف عن القـوة المطلقة للدهر ، فلا يستطيع إلا أن ينسبها إليه ، ويسحب من الموقف ما هو دونه من مؤثرات أخرى ، يقول المرقش الأصغر :

---

(١) د. شوقى ضيف : فى النقد الأدبى ١٤٠ .

(٢) المفضلية ٤٤ ص ٢١٥ البيت ٣٦ . لا مهاة : لابقاء .

كَمْ مِنْ أخِي ثَرْوَةٍ رأَيْتُهُ ... حلَّ عَلَى مَالِهِ دَهْرٌ غَشُومْ
ومِنْ عزيزِ الحِمَى ذِي مَنْعَةٍ ... أضْحَى وَقَدْ أثَّرت فيهِ الكُلُومْ
بَيْنَا أخُو نِعْمَةٍ إذْ ذَهَبَتْ ... وحُوِّلَتْ شِقْوَةً إلَى نَعِيمْ
وبَيْنَا ظَاعِنٌ ذُو شُقَّةٍ ... إذْ حَلَّ رَحْلاً وإذْ خَفَّ المُقِيم
ولِلفَتَى غَائِلٌ يَغُولُهُ ... يا ابنةَ عَجْلاَنَ مِنْ وَقْعِ الحُتُوم[1]

فهو لا يرى أمامه من بصمات الدهر إلا تلك المصائب التى أوقعها بالبشر حين حول الغنى إلى فقير ، والعزيز إلى ذليل ، والسعيد إلى شقى ، بل ينسب كل صنوف البين والفراق بين الأحبة أيضا إلى الدهر ، وكأنا هنا نحس - بوضوح - انسحاب الارادة البشرية وتسليمها دون مقاومة . وقريب من هذه الصورة ما يظهر عند الحارث بن حلزة فى قوله :

بَيْنَا الفَتَى يَسْعَى ويُسْعَى لَهُ ... تَاحَ له مِنْ أمْرِهِ خَالِجُ
يترُكُ ما رَقَّح مِنْ عَيْشِهِ ... يَعِيثُ فيهِ هَمَجٌ هَامِجُ[2]

وترد للممزق العبدى مقطوعة خالصة فى الحديث عن الدهر وتصوير موقفه منه وهى التى تحدثت عنها فى موضوع الرثاء ، وفيها يقول مسجلا استسلامه لسطوته[3] :

هل للفتى من بناتِ الدهرِ من واقِ ... أم هل له من حِمامِ الموتِ من راقِ

وكأنما قد تحول الإنسان عند الشاعر إلى مطية للدهر يسيرها كيف يشاء ، ويوجهها إلى حيث يريد ، فهو ينفى على سبيل القطع والجزم أن يكون ثمة واق يقى الإنسان من أحداثه ، أو راق ينجيه من المصير المحتوم الذى ينتظره . ثم يعود فى نهاية المقطوعة إلى حتمية هذا المصير ، فليس هناك أمل فى البقاء ، ولا قيمة للحرص على أعراض الحياة الزائلة ، فكل ما نملك سنخلفه لمن بعدنا ، ما دام القدر واقفا لنا بالمرصاد ، وقد أعد سهامه النافذة ليرمينا بها :

---

(١) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ الأبيات ١٨ - ٢٢ .

(٢) المفضلية : ١٢٧ ص ٤٢٩ البيتان ٧ ، ٨ تاح له : أتيح له . خالج : موت يخلجه أى يجذبه إليه فيذهب به . رقح : أصلح . الهمج : البعوض ، يريد الورثة .

(٣) المفضلية ٨٠ ص ٢٩٩ .

هوِّنْ عَلَيكَ ولاَ تُولَــعْ بإشــفَــاقِ ... فإنَّـــمَـــا مَا لُنَـا للوارث الـبــاقـى
كأنَّنِى قَدْ رَمَـانِى الـدَّهْرُ عَنْ عُرضٍ ... بنـــافــذاتٍ بِلاَ رِيشٍ وأفْــواقِ [1]

وبهـذا يصبـح شعـرهم قادرا على تصـوير كل اللحظات الشعورية في قوتها وضعفها . فالشاعر يصدق فى التعبير عن نفسه فى محيط الشعر بكل أبعاده ، ومن هنا يبـدو عدم الـدقة واضحا فى ذلك القول الذى انتهى إلى أن الشعر « ليس تعبيرا عن الحياة ، وليس لمـوضـوع التعبير فى ذاتـه دخل فى هذا ، فالمهم هو درجة الانفعال الشعورى بهذا الموضوع [2] إذ أنه من الواضح أن الشاعر ينطلق فى كل المواقف من واقعـه ، حتى إذا انتهى موقفه الشعورى إلى الاستسلام أو الانهزامية كاد ينسحب من الحياة ، فأية حرارة تنتـظرها فى هذا الموقف الإنسانى اليائس الحزين ، من هنا نرى الشاعر يصبغ أثره الفنى بروحه ، وينبغى أن تكون روحه هذه « وسيطا شفافا لا يحجب خيطا من خيوط الحياة الإنسانية ، فهى تمثل فى روحه بكل طبائعها وغرائزها ودوافعها مثولا قوامه الصدق التام ، وكأنها تسير وفق طبيعته وفهمه ومعرفته [3] » .

ليس عيبا إذن يصور الشاعر مثل هذه المواقف السلبية فى حياته ، إذ أن حياته هى كل « واحد يحاول أن يضىء بفنه كل جوانبها ، بوحى من عواطفه ومشاعر نفسه ، حتى يعبر عن كل ذاته وعن أحاسيسه ، وقد يدخل مثل هذا الفن فى دائرة الفن الصادق الذى لا يضطر فيه صاحبه إلى التزيد ، أى التزييف أو الافتعال » .

إن نظرة إلى صورة الدهر فى حياة الشاعر الجاهلى قد تلقى لمحة سريعة على الطابـع الدرامى فى حياته ، حيث يقرب بعجزه عن السيطرة على ما حوله مما يتعلق بالقدر، ولكنه لا يقف صامتا، إذ أنه يحتاج ـ بحكم الضرورة النفسية ـ إلى الإعلان عن كل ما تختلج به نفسه ، وما يدور فى كومنها ، فالشاعر دائما يتقمص شخصية ما ، إما

---

(١) البيتان ٥ ، ٦ من المفضلية ٨٠ .
(٢) سيد قطب : النقد الأدبى ٥٦ .
(٣) د . شوقى ضيف : فى النقد الأدبى ١٨٥ .

شخصية « نبى أو محب أ ومفكر أو وارث أو ساخر أو هجّاء ، وقد يكون فى دوره الذى يختاره فرحا أو متحديا أو يائسا أو حاقدا أو متسائلا أو مطمئنا ، ونحن نقوم القصيدة بالقدر الذى نحس فيه بصوت الشاعر الخاص ، وهو يخرج الألفاظ مخرجا يجعل اللغة معبرة عن حقيقة نفسه فى اللحظة التى ينظم فيها [1] » .

إن تصوير الدهر ، أو لحظات الضعف فى حياة الشاعر الجاهلى على النحو الذى ذكرته ، قد يكشف عن خضوعه للتجارب بأمانة ، وعدم قدرته على التحلل أو التخلص من تصويرها بكل أبعادها الموجبة والسالبة ، ذلك أن العمل الفنى الذى يقوم أى فنان بخلقه فى مناسبة من المناسبات « لم يخلقه الفنان باعتباره قادرا على الخلق فحسب ، بل لأنه يتحتم عليه ذلك [2] » ومن هنا يصبح غريبا ما انتهى إليه الدكتور مصطفى ناصف من أن القصيدة ربما « لا تصدر عن تجربة » وربما لا يكون وراءها مشاعر عاناها المؤلف فى حياته الواقعية ، والشاعر على كل حال يغير من تجاربه ومشاعره ويحولها إلى مادة جديدة فضلا عن أنـه يستعمـل عواطف لم يمارسهـا قط [3] »إذ أن ما ينفيه هنـا هو ما تثبته قصائد الشعراء الجاهليين ، وخاصة حين يصورون موقفهم من الدهر ، وهو ليس إلا تعبيرا تلقائيا عن الآهة أو الصرخة الخاصة التى تسجل موقفا مضادا من الواقع الأليم ، فهى كشف له وتعلق به .

ولولا إحساس الشاعر بقيمة هذه الشريحة ـ أعنى القدرية أو الغيبية ـ فى حياته لما ألح على عرضها وتصويرها ، وخير للأديب أن « يمزج ما يختاره بتخيلاته ومشاعره ومثله العليا من أن يعرض علينا كل شىء يقع تحت حسه ، وهو بذلك يمزج الواقع بالكمال ، والأديب فى هذا واقعى كمـالى معا [4] » ، إن التوتر النفسى الذى يصيب الشاعر يجعله يصور كل ما هو واقـع فى وعيه ووجدانه والواقع أننا نستطيع أن نتخذ من « التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة القصيدة ، فهو يساهم بنصيب كبير فى تحديد الهدف والطريق إليه [5] » .

---

(١) إليزابيث دور : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٩١ .
(٢) كولنجوود : مبادىء الفن ٣٥٧ .
(٣) د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ١٨٩ ـ ١٩٠ .
(٤) الأستاذ أحمد أمين : النقد الأدبى ٥٣ .
(٥) د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ٢٨٣ .

ويتردد حديث الموت عند أكثر من شاعر فى الديوان ، وهو أمر تكتمل به مخاوفهم منه ، حتى يأتى عند بعضهم متخيلا كما نرى عند متمم بن نويرة حين ترصدته الضبع ليموت فتأكله لأنه مثقل بالجراح ، فإذا هو يأسف على نفسه أن يموت وتأكله الضباع ويقول :

يا لهْفَ مِنْ عَرْفَاءَ ذَاتِ فَليلَةٍ ... جَاءَتْ إلَىَّ عَلى ثَلاثٍ تَخْمَعُ
ظَلَّتْ تُرَاصِدُنِى وتنظرُ حَوْلَهَا ... ويُرِيبُهَا رَمَقٌ وأنِّى مُطْمِعُ
وتَظَلُّ تَنْشِطُنِى وتُلْحِمُ أجْرِيًا ... وسْطَ العَرِين وليسَ حَىٌّ يَدْفَعُ (1)

ولا يبقى أمامه إلا أن يتعزى بمن ماتوا قبله ، ولا بقاء له بعدهم :

أفبعد من ولدت نسِيبَةُ أشتكى ... زوَّ المنية أو أرى أتوجع (2)

وهنا يشتد الاضطراب الذى ينتشر فى الإرادة النفسية التى يظهر فيها التردد والاندفاع بين الحين والحين ، ولكنها إرادة مقضى عليها حتى من وجهة نظر صاحبها ، فلن تطول مقاومته حتى إذا قاوم :

ولقَدْ عَلِمْتُ ولا محَالَةَ أنَّنى ... للحادثَاتِ فَهَل تَرينى أجْزَع
أفنَيْنَ عَاداً ثُمَّ آل مُحَرِّق ... فتركنهم بلدًا وما قَدْ جَمَّعُوا
ولهنَّ كَان الحارثَانِ كِلاهُمَا ... ولهنَّ كانَ أخُو المَصَانِع تُبَّع (3)

ويكثر التعزى من الماضى فى ذكر هؤلاء وذكر آبائه :

فعددتُ آبَائِى إلى عِرْقِ الثَّرَى ... فدعَوْتهم فعَلِمْتُ أنْ لَمْ يَسْمَعُوا
ذهبُوا فَلَمْ أدْرِكْهُم ودعَتْهُمُ ... غُول أتَوْهَا والطَّريق المهَيع (4)

وتنتهى القضية إلى التسليم بالقضاء ورؤية الموت ضرورة حتمية :

لابُدَّ من تلفٍ مُصِيبٍ فانْتَظِر ... أبأرض قومِكَ أمْ بأُخرىَ تُصْرَعُ
وليأتِيَنَّ عَلَيْكَ يومٌ مرة ... يبكى عليك مقنَّعًا لا تَسْمَع (5)

(1) المفضلية ٩ ص ٤٨ الأبيات ٣١ - ٣٣ .
(2) البيت ٣٨ - نسيبة : أمه . زو المنية : القدر .
(3) الأبيات ٨ - ١٥ . تركنهم بلدا : أى صاروا ترابا . المصانع : القصور .
(4) البيتان ١٥ ، ١٦ . (5) البيتان ٤٤ ، ٤٥ .

وهى رؤية من الطبيعى أن تتكرر عند غيره من الشعراء ، لأنها تتعلق بالمصير المحتوم الذى يعرفه كل انسان ، على نحو ما نرى فى قول الأسود بن يعفر :

ولقـد علِمْتُ سِوَى الـذى نَبَّـأتِنِى ... أن الـسَّـبِـيلَ سَبِيلُ ذِى الأعْـوَادِ
إنَّ الـمَـنـيَّةَ والـحـتـوفَ كِلاَهُـمَـا ... يُوفِـى الـمَـخَـارِمَ يَرقُبَـانِ سَوَادى
لنْ يَرْضَـيَا مِنِّـى وفـاءَ رَهِـينَـةٍ ... مِنْ دَونِ نَفْـسِـى طَارِفِـى وَتِـلَادِى[1]

وهو لذلك يستشف الحكمة والشاهد أيضا من الماضين الذين ذهبوا إلى غير رجعة ، ويخص منهم أولئك الذين عظم شأنهم واشتهر أمرهم :

ماذا أُؤَمِّـلُ بَعْـدَ آلِ مُحَـرِّقٍ ... تَركُـوا منـازِلَـهُـمْ وبَـعْـدَ إيَادِ
أهـلِ الخَـوَرْنَقِ والسَّـدير وبـارِق ... والقصـرِ ذِى الشُّـرُفَـاتِ مِن سِنْـدَادِ
أرضـاً تَخَـيَّرَهَـا لِدَارِ أبِـيهِـمُ ... كعـبُ بنُ مَامَـةَ وابـنُ أمِّ دُؤادِ
جرتِ الـرِّيَاحُ علىَ مَكـانِ دِيَارِهـم ... فكَـأنَـمَّـا كَانُـوا عَلىَ مِيعـادِ
ولـقـد غَنُـوا فيهـا بأنْـعَم عِيشَـةٍ ... فى ظِلِّ مُلْكٍ ثَابِـتِ الأوْتَـادِ
نَزَلُـوا بأنْـقُـرَةٍ يسـيلُ عَلَيْهِـمُ ... مَاءُ الـفُـراتِ يجـىءُ مِن أطْـوَادِ
أينَ الـذينَ بَنَـوْا فطالَ بنـاؤُهُـم ... وتـمـتَّـعـوا بالأهْـلِ والأوْلَادِ
فإذَا الـنَّـعِـيمُ وكـلُّ ما يُلْهَـى بِهِ ... يومـاً يصـيرُ إلـى بلىً ونَـفَـادِ[2]

وينتهى الموقف عند المرقش بهدوء شديد جدا إزاء قضية الموت والفناء حين يقول :

ليسَ عَلَى طُولِ الـحَـيَاةِ نَدَمْ ... ومِـنْ وَرَاءِ الـمَـرْءِ ما يَعْـلَمْ
يهـلِكُ وَالِـدٌ ويخـلُفُ مَوْ ... لود وكـل ذى أبٍ ييْتَـم[3]

وكأنه يعيد صياغة قوانين الحياة والموت فى هذا الشكل البسيط السريع ، الذى يكاد

---

(١) المفضلية ٤٤ ص ٢١٥ الأبيات ٥ ـ ٧ .
(٢) الأبيات ٨ ـ ١٥ .
(٣) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ البيتان ١٥ ، ١٦ .

يهرب فيه من القضية الضخمة التى شغلت الناس منذ أن خلق الله الحياة على الأرض ، وخلق معها الموت .

ومن مثل هذه الصور السريعة ما نراه فى ختام قصيدة ثعلبة بن عمرو العبدى من هذا الاستسلام الهادىء الذى يصل إلى درجة اللامبالاة :

وَلَوْ كُنتُ فِى غُمْدَانَ يحرُسُ بَابَهُ ... أَرَاجِيلُ أُحْبُوشٍ وأَسْوَدُ آلِفُ
إذاً لأتَتْنِى حيثُ كُنتُ مَنِيَّتِى ... يَخُبُّ بهـا هادٍ لإِثْرِىَ قَائِفُ
أمِنْ حَذَرٍ آتى المَهَالِكَ سَادِراً ... وأيَّةُ أرْضٍ لَيسَ فيهـا مَتَالِفُ [1]

وهكذا كان الشاعر الجاهلى واقعيا وصادقا مع نفسه حين صورها فى ظل حقائق الحياة بين القوة والضعف ، بين التقدم والانسحاب ، بين المقاومة والانهزام . وهو لذلك لم يكن ليتردد فى تصوير أبعاد الجانب المظلم أو السلبى من الإرادة الانسانية ، تلك الصورة التى يتم عندها الاستسلام وتكاد الذات تفقد قدرتها وأدواتها على المقاومة أمام قوى الغيب والقدر .

(٤)

الصعـــلكة

تحتفظ المفضليات بقصيدتين طويلتين من شعر الصعاليك ، تلك الطائفة من الشعراء الذين اتخذوا لأنفسهم مذهبا خاصا بهم فى الحياة والفن على السواء ، فكانت حياتهم صورة متمردة على النظام الاجتماعى والاقتصادى الذى اصطلحت عليه القبائل [2] ، كما جاء شعرهم تعبيرا صادقا عن هذه الحياة بكل ما فيها من جوانب خيرة وجوانب شريرة [3] . وإحدى هاتين القصيدتين لتأبط شرا ، وهى القصيدة الأولى التى استهل بها المفضل هذه المختارات :

---

(١) المفضلية ٧٤ ص ٢٨١ الأبيات ١٤ - ١٦ .
غمدان : حصن باليمن . الأراجيل : الرجالة . أحبوش : أهل الحبشة .
الأسود : الحية . الآلف : المقيم بالمكان . يخب : يسرع . القائف الذى يتبع الأثر ليعرف صاحبه . السادر : الذى لا يبالى شيئا ، يريد أنه يأتى المهالك غير مبال بشىء لأنه مؤمن بقدره .
(٢) انظر الدكتور يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ، الباب الأول .
(٣) انظر المرجع السابق ، الباب الثانى .

يا عيدُ مالــك من شوق وإيراق ومــر طيف على الأهــوال طراق [1]

والأخرى للشنفرى :

ألاَ أمُّ عَمْــرو أجْـمَـعَـتْ فَاسْـتَقَلَّتِ ومَــا وَدَّعَـتْ جيرانَـهــا إذْ تَوَلَّـت [2]

والقصيدتـان من أطول القصائد التى احتفظ بها الرواة من شعر الصعاليك [3] ، فالأولى فى ستة وعشرين بيتا ، والأخرى فى ستة وثلاثين ، وهما ترسمان صورة صادقة لحياة الصعاليك فى بعض جوانبها ، وتقدمان نموذجا للشخصية المتمردة التى عرف بها هؤلاء الصعاليك ، والتى يمثلها هذان الشاعران أقوى تمثيل .

موضوع قصيدة تأبط شرا هو قصة فراره من قبيلة بجيلة حين أرصدوا له كمينا على ماء لهم ، فأخذوه وكتفوه ، ولكنه دبر حيلة بارعة هو ورفيقاه عمرو بن براقة والشنفرى تمكنوا بها من النجاة عدوا على أقدامهم [4] . وموضوع قصيدة الشنفرى هو الثأر من قاتل أبيه حرام بن جابر الذى ترصد له فى منى فى موسم الحج فقتله [5] . ولكن الشاعرين لم يقفا عند هذين الموضوعين وحدهما ، وإنما اتخذا منهما مجالين للحديث عن بعض جوانب من حياتهما والفخر ببعض جوانب من شخصيتهما .

تبدأ قصيدة تأبط شرا بمقدمة قصيرة يتحدث فيها عن طيف صاحبته الذى زاره وهو فى أعماق الصحراء المجهولة ، ويعجب كيف استطاع أن يصل إليه على الرغم من وعورة الطريق ، وما يكتنفه من أهوال ، وما ينساب فيه من أفاع وحيات :

يا عِيدُ مَالَــكَ مِنْ شَوْقٍ وإيراقِ ومَــرِّ طَيْفٍ عَلَى الأهْــوَالِ طراقِ

يَسْــرِى علىَ الأيْنِ والحيَّاتِ مُحْتَفِياً نفسِى فداؤُك منْ سَارٍ عَلَى سَاقِ [6]

---

(١) المفضلية الأولى ص ٢٧ .

(٢) المفضلية ٢٠ ص ١٠٨ .

(٣) انظر الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى / ٢٥٩ .

(٤) انظر القصة مفصلة فى خزانة الأدب للبغدادى ٢/ ١٦ ـ ١٧ .

(٥) انظر القصة مفصلة فى الأغانى ٢١/ ١٨٤ ـ ١٨٩ .

(٦) البيتان الأول والثانى ـ الأين : نوع من الحيات . محتفيا : حافيا .

وهى مقدمة سريعة تعكس الحياة السريعة التى كان يحياها هؤلاء الصعاليك وما كان يستبد بها من كفاح شاق وصراع مرير من أجل تحقيق الأهداف الاجتماعية والاقتصادية التى كانوا يعملون لها ، والتى لم تكن تتيح لهم فراغا ينفقونه فى اللهو والغزل ، كما تعكس صورة الحياة التشرد التى أفنى الصعاليك عمرهم فيها ، بما أضفاه الشاعر على صورة الطيف من صفات تعد ـ فى حقيقة أمرها ـ انعكاسا لصفاته هو ، من اقتحام الأهوال ، وجرأة على أخطار الصحراء ، واعتماد على رجليه السريعتين فى حركته الدائبة التى لا تهدأ فوق رمالها الممتدة إلى ما لا نهاية ، وبين جبالها الوعرة المعقدة . وبحق يتراءى لنا الطيف الذى بدأ به الشاعر قصيدته طيفا متصعلكا كصاحبه ، يطرق الأهوال ، ويجتاز الظلمات ، ويسرى حافيا على الأفاعى والحيات ، ويعتمد فى سراه على رجليه السريعتين اللتين خيل للشاعر أنه اعتمد عليهما فى رحلته القادمة من بعيد .

ولا يطيل الشاعر من وقفته مع الطيف ، فيتخلص منه تخلصا فيه شىء من العنف والجفاء يعكس أيضا ما كان يسيطر على شخصيات الصعاليك من عنف وجفاء ، لينطلق بأقصى سرعته إلى موضوع قصيدته الأساسى ، وهو قصة فراره من بجيلة :

إنِّـى إذَا خَلَّةٌ ضَنَّـتْ بنَـائِـلِهَـا وأمسَكَتْ بِضَعِيفِ الـوَصْـلِ أحْذَاق
نَجَـوتُ منهـا نجـائى مِنْ بَجِيلَةَ إذْ أَلْـقَـيتُ ليلةَ خَبْـتِ الـرَّهْطِ أرْواقِى(١)

وتبـدأ القصيدة بعـد ذلـك حركتها السريعة حول أربعة محاور تدور حول ثلاثة جوانب من حياة الصعاليك وشخصياتهم .

المحور الأول يدور حول الفخر بسرعة العدو التى عرف بها هؤلاء الصعاليك حتى استحقوا بجدارة أن يلقبوا بالعدائين (٢) . فى هذا المحور يفتخر الشاعر بسرعة عدوه التى أنجته من أعدائه حين أطلقوا خلفه خيولهم السريعة وأغروها به ، ففاتها عدوا وسبقها ، وتتـراءى له فى أثنـاء عدوه أربع صور يعقد بينه وبينها مباريات فى العدو : الظليم ، والظبية ، والفرس ، والعقاب :

---

(١) البيتان ٣ ، ٤ . الأحذاق : المتقطع . خبت الرهط : موضع . ألقيت أرْواقى : بذلت آخر جهدى فى العدو .
(٢) انظر الشعراء الصعاليك فى الشعر الجاهلى / ٤٢ .

ليلةَ صَاحُوا وأغْروا بى سَرَاعَهُمْ ... بالعَيْكَتَينْ أَدَى مَعْدَى ابن بَرَّاقِ
كأنَّما حَثْحَثُوا حُصًّا قَوادِمُهُ ... أو أُمَّ خِشْفٍ بِذِى شَثٍّ وطُبَّاقِ
لا شىء أسرعُ مِنى ليس ذا عُذَرٍ ... وذا جَناحٍ بجنبِ الرَّيْدِ خِفَّاقِ
حتَّى نجوتُ ولَّما ينزُعوا سَلَبِى ... بِوَالِهٍ من قَبيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ[1]

ومرة أخرى يستغل صاحبته ـ كما استغلها من قبل فى تخلصه من المقدمة لينتقل إلى المحور الثانى ، وفيه يرسم الصورة المثالية التى يراها للرجل الذى يستحق أن يبكى عليه إذا ما فقده فى جانبيها الحسى والمعنوى ، فهو ـ من الناحية المعنوية ـ بصير بكسب الحمد ، سباق إلى المجد ، يأمر وينهى بين رفاقه ، قائد يحمل لواء الحرب ، سيد يشهد الندى ، خطيب ينطق بالكلمة الفاصلة ، جرىء علىّ اقتحام أهوال الصحراء وظلماتها الرهيبة ولياليها الباردة الممطرة ، وهو ـ من الناحية الحسية ـ عالى الصوت ، خفيف اللحم ، ظاهر عروق الذراعين ، سريع الحركة لا يهدأ ولا يستقر ولا يتعب ولا يكل ، مقاتل شديد المراس ليس براعى غنم مشغول بقطعانه وحباله عن منتديات المجد وميادين الشرف :

ولا أقولُ إذَا ما خُلَّةٌ صَرَمَتْ ... يا وَيحَ نَفسِى مِنْ شَوْقٍ وإشفَاقِ
لكنَّما عَوَلِى إنْ كنتُ ذَا عِوَلٍ ... عَلَى بصيرٍ بكسبِ الحَمْدِ سَبَّاقِ
سبَّاقِ غَاياتِ مجدٍ فى عشيرتِه ... مُرَجِّعِ الصوتِ هَدًّا بينَ أَرْفَاقِ
عارِى الظَّنابِيبِ مُمْتَدٍ نَواشِرُه ... مِدلاجِ أَدْهَمَ واهى الماءِ غَسَّاقِ
حَمَّالِ أَلْوِيَةٍ ، شَهَّادِ أنْدِيَةٍ ... قَوَّالِ مُحكَمَةٍ ، جَوَّابِ آفَاقِ
فذاكَ همِّى وغَزْوى أستَغِيثُ بهِ ... إِذَا اسْتَغَثْتَ بضَافِى الرأس تَفَّاق
كالحِقفِ حَدَّأه النامُون قلتُ لَهُ ... ذُو ثُلَّتَيْنِ ، وَذُو بَهْمٍ وأربَاقِ[2]

---

(١) الأبيات ٥ ـ ٨ . الحص : جمع أحص وهو الطائر الذى تناثر ريشه عنه ، يريد الظليم . الخشف : ولد الظبية . الشث والطباق : نبتان . ذو عذر : يريد الفرس . الريد : أعلى الجبل . قبيض الشد : الجرى السريع . الغيداق : الواسع الخطوات . الواله : الذى ذهب عقله .

(٢) الأبيات ٩ ـ ١٥ . العول : العويل . مرجع الصوت : يردد صوته آمرا ناهيا . هدا : رافعا صوته . الظنابيب : عظام الساق . النواشر : العروق فى ظاهر الذراع . واهى الماء : شديد المطر . غساق : شديد الظلمة . ضافى الرأس : كثير الشعر . نغاق : الراعى يصيح بغنمه . الحقف : كثيب الرمل . النامون : الذين يصعدون عليه . وحدأه النامون : أى جعلوه صلبا لكثرة ما داسوه بأقدامهم . الثلة : القطعة من الغنم . البهم : أولاد الشاء . الأرباق : الحبال تشد بها صغار الغنم لئلا ترضع .

وفى المحور الثالث يعود الشاعر إلى الفخر ، فيفتخر بحياة الصعلكة التى وهب حياته لها ، فيرسم صورة لمرقبة من تلك المراقب التى كان الصعاليك يترصدون فيها لضحاياهم ، والتى كثر الحديث عنها فى شعرهم حتى شكلت موضوعا من موضوعاته الأساسية [1] . إنها مرقبة عالية فى قمة جبل ناتئة « كسنان الرمح » خالية من كل شىء إلا من ذلك العريش الخشبى القديم الذى أقامه الصعاليك للاختباء به ومراقبة الطريق منه ، والوقت فى ضحى يوم من أيام الصيف المحرقة ، والشاعر الصعلوك يسارع إليها مبكرا ومن ورائه رفاقه ، ويستقر فوقها بعد شروق الشمس وارتفاعها ، وقد شد على قدميه نعلا قديمة بالية ممزقة مرقعة ، صورة من صميم الواقع الذى كان يعيش فى أعماقه هؤلاء الصعاليك كثر حديثهم عنها فى شعرهم فى غير خجل أو استحياء [2] ، تعبيرا عن حياة الفقر والتشرد التى خرجوا من أجل الانتصار عليها ، ورمزا للمعاناة التى كانوا يقاسون منها :

وقُـلَّةٍ كَسِـنَـانِ الـرُّمْـحِ بَارِزَةٍ	ضَحْيَانَـةٍ فى شُهـورِ الصَّيفِ مِحْرَاقِ
بادرتُ قُنَّتَـهـا صحبى ومـا كَسِلُوا	حتَّى نَمَيْتُ إليهَـا بَعـدَ إشْـرَاقِ
لا شىءَ فى رَيْدِهَـا إلَّا نَعَـامَـتُهَـا	منهَـا هَزِيمٌ ومـنـهـا قائـمٌ بَاقِ
بَشْـرتَـهِ خَلقٍ يُوقَـى الـبَنَـانُ بِهَـا	شَدَدْتُ فيهـا سَرِيحـاً بَعْدَ إطْرَاقِ [3]

ويصل الشاعر إلى المحور الرابع الذى يدور أيضا حول الفخر ، ولكن بجانب آخر من جوانب حياتهم ، وهو الكرم الذى يصل إلى درجة الاسراف . وفى هذه الدائرة يسجل حوارا بينه وبين صاحب له يلومه لوما عنيفا على اسرافه الذى أهلك ماله ، وانتهى به إلى هذا المصير الذى لا يحسد عليه ، ويقف هو موقف المدافع الذى يحاول فلسفة مذهبه فى الحياة مهددا بأنه سينطلق فى آفاق الأرض الواسعة من أجل العمل له ، فكل ما يملكه الإنسان فى الحياة إلى فناء ، وليس المال فى الحياة ليكنزه صاحبه ، ولكنه لتسديد الخلال واكتساب المحامد وخلود الذكر الحسن والصيت البعيد . ثم يختم قصيدته ببيت يركز فيه فخره ، وتنعكس فيه مرارته من موقف مجتمعه منه الذى أضاعه ولسوف يندم ذات يوم عليه حين يتذكر ما أغمض عينيه عنه من بعض أخلاقه :

---

(١) انظر الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى / ١٨٧ .

(٢) انظر المرجع السابق / ٢٢٦ .

(٣) الأبيات ١٦ - ١٩ . القلة والقنة والريد : أعلى الجبل . ضحيانة : بارزة للشمس . النعامة هنا : العريش الخشبى . الهزيم : المتهدم الشرته . والخلق : البالية الممزقة . السريح : السيور تشد بها النعل . الإطراق : أن يجعل تحت النعل مثلها .

بَلْ من لِعَـذَّالـةٍ خَذَّالَـةٍ أَشِـبٍ حَرَّقَ بالـلَّوم جِلْدِى أىَّ تَحْـرَاقِ
يقـولُ: أهـلكتَ مالاً لو قنعتَ بهِ من ثوبِ صدقٍ ومـن بَزٍّ وأَعْـلاقِ
عاذِلَتى إنَّ بعضَ الـلَّوم معنَفَـةٌ وهـلْ متـاعٌ - وإن أبقيتُـهُ - باقِ؟
إنِّى زَعيمٌ لئِن لم تتـركُـوا عَذَلى أَنْ يَسْـأَلَ الحىُّ عنِّى أهْـلَ آفـاقِ
أنْ يسـألَ القـومُ عنِّى أهـلَ مَعرفِةٍ فلا يُخْـبِّـرُهُـم عن ثابـتٍ لاَقِ
سَدِّدْ خِلالَـكَ مِنْ مَالٍ تُجَـمِّعُـهُ حتَّى تُلاَقِى الـذى كلُّ امرىءٍ لاَقِ
لتَـقْـرَعَـنَّ عَلَىَّ الـسِّـنَّ من نَدَمٍ إذَا تذكـرتَ يَوْمـاً بعضَ أَخْـلاَقِى (١)

★ ★ ★

أما قصيدة الشنفرى فتبدأ بمقدمة طويلة تمتد إلى أربعة عشر بيتا وهى مقدمة غزلية ولكنها فريدة فى الشعر الجاهلى ، ولعلها المقدمة الوحيدة فيه التى تتناول الجوانب المعنوية من جمال المرأة ، فقد ذهبت مقدمات الشعر الجاهلى الغزلية كلها فى الجانب الحسى من هذا الجمال . والمقدمة غزل من الشاعر فى زوجته ، وهو يعلن ذلك صراحة فى البيت العاشر منها ، وتبدأ المقدمة بحديث الوداع . لقد أجمعت صاحبته على الرحيل ، وشدت رحالها ويبدو أن رحيلها كان مفاجئا فلم تودع جيرانها . وفى الأبيات الأربعة الأولى من المقدمة تبدو حسرة الشاعر وأسفه على فراقها وهو يعزى نفسه بأن يحاول أن يراها نعمة من نعم الحياة الكثيرة التى يعيش الإنسان فى ظلها فترة من الزمن تنقضى وتمضى الأبيات بعد ذلك فى مدح صفاتها الحميدة التى يرى من الجحود بحقها ألا يسجلها لها حتى مع رحيلها المفاجىء عنه ، فهى شديدة الحياء ، لا ترفع القناع عن وجهها ، ولا تكثر من التلفت كما يفعل أهل الريبة من النساء ، وهى تمضى وقد غضت من بصرها كأنها أضاعت شيئا تبحث عنه ، وهى إذا حدثتك انقطع كلامها حياء وخجلا ، وهى كريمة لا تبخل على جاراتها بشىء حتى فى أوقات الجدب لا تمنع هداياها عنهن ، وهى حريصة على طيب السمعة وكرم الأحدوثة ، لا تأتى بما تلام عليه ، وهى وفية لزوجها تحفظ عهده فى غيبته ، وتسر ، وتسعده عند عودته ، وهى - إلى جانب هذه الصفات - الحميدة - جميلة كاملة الجمال ، فتنة

---

(١) الأبيـات ٢٠ - ٢٦ .
العذالة : الكثير العذل . الخذالة : الكثير الخذلان لصاحبه . الأشب : المعترض . البز : الثياب . الأعلاق : كرائم الأموال . ثابت : اسم تأبط شرا .

من الفتن « فلو جن إنسان من الحسن جنت [1]» ، تملأ البيت على صاحبها عطرا ينتشر فيه ، ويتحول معه إلى جنة ريحان فواحة الأريج :

فبِتْنَـا كأنَّ البيتَ حُجِّـرَ فوقَنَـا ... بريحَـانَـةٍ رِيحَتْ عِشَـاءً وطُـلَّتِ
بريحـانـةٍ من بَطْنِ حَلْيَةَ نَوَّرَتْ ... لَهَـا أَرَجٌ ، ما حولهـا غيرُ مُسْنِتِ [2]

وهى مقدمة ترسم صورة مثالية للمرأة العربية فى حياتها الزوجية ، ولعل هذا كان سببا فى تلك الإطالة التى استمر الشاعر معها حتى تكتمل له جوانب هذه الصورة المثالية .

وينتقل الشاعر بعد هذا إلى موضوع قصيدته الذى يدور حول حياة الصعلكة التى يحياها ، وفى هذا الموضوع يتحرك الشاعر فى أربعة محاور :

فى المحور الأول يرسم صورة لغارة خرج لها هو ومجموعة من رفاقه ، ويحدد الطريق الذى سلكوه ، والهدف الذى اتجهوا إليه ، إنه الثأر الذى يطالب به فإمَّا أن يدركه وإما أن يسقط صريعا فى سبيله :

وبَـاضِـعَـةٍ حُمْـرِ القِسِىِّ بَعَثْتُهـا ... ومَـنْ يَغْـزُ يغْـنَـمْ مَرَّةً ويُشَـمَّـتِ
خَرَجْنَـا مِنَ الوَادِى الذى بَيْنَ مِشْعَلٍ ... وبينَ الجَبَـاهيهـاتَ أنشَـأْتُ سُرْبتى
أُمَشِّى عَلَى الأرْضِ التى لَنْ تَضُـرَّنى ... لأَنكِـىَ قَوْمـاً أو أصـادف حُمَّـتى
أُمَـشِّى على أَيْنِ الغَـزَاةِ وبُعْـدهـا ... يُقَـرِّبُنى منهـا رَوَاحِى وغُـدْوَتِى [3]

وفى المحـور الثانى يصف رفيقا من رفاق صعلكته ، يذكر الرواة أنه تأبط شرا ، ويطيل فى الحديث عنـه يصـطنع فيه أسلوب الدعابة مرة ، ويصطنع أسلوب الجد مرة أخرى ، وكأنه بهذه الدعابة يخفف من عنف الصورة التى يرسمها له ، فهو يصفه بأنه « أم العيال » لأنه كان يتولى تموين الغزوة ، والإشراف على أمنها الغذائى ، وتحلو له الدعابة

---

(1) من البيت ١٢

(2) البيتان ١٣ ، ١٤ . حجر : أحيط . ريحت : أصابتها الريح فجاءت بعطرها فى العشاء . طلت : أصابها الطل . حلية : واد . غير مسنت : غير مجدب ، أى أنها فى واد خصب .

(3) الأبيات ١٥ - ١٨ . الباضعة : القاطعة ، يريد عصابة الصعاليك التى خرجت للغزو . السربـة : الجماعـة ، وأنشـأت سربتى أظهرتهم لمن كان بعيدا . لأنكى قوما : أى لأصيب منهم من النكاية . الحمة : الموت . الأين : التعب .

فيستمر فى الحديث عن صاحبه بضمير المؤنث وفى الوقت نفسه وفى مفارقة طريفة يخلع عليه أشد الصفات وأعنفها ، فهو مشمر للغزو ، دائب الحركة ، يحمل جعبة فيها ثلاثون سهماً ، وسيفاً أبيض صارماً يلجأ إليه إذا ما نفدت سهامه :

وأُمِّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدْتُ تَقوتهم ... إذَا أَطْعَمتْهُم أَوتَحتْ وأَقَلَّتِ
تَخَافُ عَلَيْنَا العَيلَ إنْ هِى أَكْثَرَتْ ... ونحن جِيَاعٌ، أَىَّ آلٍ تَأَلَّتِ
ومَا إنَّ بِهَا ضِنٌّ بِمَا فِى وِعَائِهَا ... ولكنَّهَا مِن خِيفَةِ الجُوعِ أَبْقَتِ
مُصَعْلِكَةٍ لا يَقْصُرُ السِّتْرُ دُونَهَا ... ولاَ تُرْتَجَى للبَيْتِ إنْ لَمْ تُبَيِّتِ
لَهَا وفضَةٌ فِيهَا ثَلاثُونَ سَيْحَفاً ... إذَا آنَسَتْ أُولَى العَدِىّ اقْشَعَرَّتِ
وتَأبِى العَدِىَّ بَارِزاً نِصْفُ سَاقِهَا ... تَجُولُ كَعَيْرِ العَانَةِ المُتَلَفِّتِ
إذَا فَزِعُوا طَارَتْ بأبيَضَ صَارِمٍ ... ورَامَتْ بمَا فِى جَفْرِهَا ثُمَّ سُلَّتِ
حُسَامٍ كلَوْنِ المِلْحِ صَافٍ حَدِيدُهُ ... جُرَازٍ كأَقْطَاعِ الغَدِيرِ المُنَعَّتِ
تَرَاهَا كأذْنَابِ الحَسِيلِ صَوَادِرًا ... وقد نَهِلَتْ مِنَ الدِّمَاءِ وعَلَّتِ (١)

وفى المحور الثالث يقف خاصة عند حادثة الثأر التى نظم القصيدة من أجلها ، فقد ترصد لقاتل أبيه وهو يؤدى شعائر الحج فى منى ، وقد لبس ملابس الإحرام ، ولبد شعره بشىء من الصمغ حتى لا يتناثر على نحو ما كان يفعل المحرمون فى ذلك العصر ، حتى إذا ما حانت الفرصة قتله بين أفواج الحجيج الذين تعلو أصواتهم بالتلبية حول جمرات منى ، وشفى بهذا بعض غليله ، ثم فر هاربا على رجليه . وهى صورة تعكس تلك الثورة المتمردة الخارجة على كل ما تعارف عليه المجتمع من قوانين اجتماعية ومقدسات دينية ، وهو خروج كانوا يستحلون معه القتل حتى فى الأشهر الحرم التى تعارف العرب على قدسيتها منذ فجر تاريخهم :

---

(١) الأبيات ١٩ ـ ٢٧ .

أوتحت : أعطت قليلا . العيل : الفقر ، وقوله : « أى آل تألت » معناه أى سياسة ساست . ينكر على تأبط شرا سياسته فى اطعامهم : مصعلكة صاحبة صعاليك . لا يقصر الستر دونها : أى لا يحجبها ستر . الوفضة : جعبة السهام . السيحف : السهم . اقشعرت : تهيأت للقتال . العدى : الأعداء . العانة : قطيع الحمر الوحشية . الجفر : جعبة السهام . جراز : قاطع ، والأقطاع الأجزاء . المنعت : المبالغ فى نعته لحسنه . الحسيل : أولاد البقر .

قُتَلْنَا قَتِيلاً مُهْدِيًا بِمُلَبِّدٍ   جِمَارَ مِنى وَسْطَ الحَجِيجِ المُصَوِّتِ
جَزَيْنَا سَلَامَانَ بنَ مُفْرِجَ قَرْضَهَا   بما قدَّمَتْ أيديهِمُ وأَزَلَّتِ
وهُنِّىءَ بِى قَومٌ وما إنْ هَنَأْتُهُم   وأصبحتُ فى قومٍ وليسُوا بِمُنْيَتى
شَفَينَا بِعَبْدِ الله بعضَ غَلِيلنا   وعوفٍ لِدَى المَعْدَى أَوانَ اسْتَهَلَّت (١)

وتهدأ ثورة الشنفرى بعد أن شفى غليله بهذا الثأر الرهيب ، وتأخذ القصيدة فى الانحدار الهادىء نحو نهايتها حيث تبدأ حركة الشاعر فى المحور الرابع ، حركة تستمد هدوءها من جو الموت والاستسلام للقدر الذى لا يملك الإنسان معه قدرة على الثورة أو التمرد ، وهو جو نحس فيه تلك المرارة التى عاش الشاعر حياته يتجرعها فى ظل الأوضاع الاجتماعية الجائرة التى فرضها مجتمعه عليه ، كما نحس فيها من ناحية أخرى تلك النغمة المتعالية على الذل ، المترفعة عن الضيم ، التى ترفض لصاحبها الخضوع لما حاول السادة المتعصبون لجنسهم وطبقتهم فرضه عليه . وكأن الشاعر يريد أن يقول أنه إذا أعلن استسلامه للقدر والمصير ، فإنه يرفض الاستسلام للبشر الذين من حقه أن يتساوى معهم فى الحقوق والواجبات :

إذَا مَا أتَتنى مِيتَتِى لَمْ أبالِهَا   ولم تَذْرِ خَالاَتِى الدُّمُوعَ وعمَّتِى
ولولَمْ أرِم فِى أَهْلِ بَيْتِى قَاعِداً   إذَنْ جَاءَنِى بينَ العَمُودَينِ حُمَّتِى
ألَا لَا تَعُدْنِى إنْ تَشَكَّيْتُ ، خُلَّتِى   شَفَانِى بأَعْلَى ذِى البُرَيقَينِ عَدْوَتِى
وإنِّى لَحُلوٌ إنْ أُرِيدَتْ حَلَاوَتِى   ومُرٌّ إذَا نَفْسُ العَزُوفِ اسْتَمَرَّتِ
أَبِىٌّ لِمَا آبى سَرِيعٌ مَبَاءَتِى   إلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِى فِى مَسَرَّتِى (٢)

إنه لا يبالى الموت ، ولا يشغل نفسه به ، فهو قدر مقدور عليه ، وفيم المبالاة وليس

---

(١) الأبيات ٢٨ ـ ٣١ . مهديا : محرما يسوق الهدى إلى الكعبة . ملبد : محرم لبد شعره بالصمغ . سلامان بنى مفرج : هم قوم قاتل أبيه . أزلت : قدمت . والبيت الثلاثون يشير به إلى أنه عاش فى طفولته رهينة فى بنى سلامان حين أخذوه فى فدية قتيل منهم . (انظر الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلي ص ٣٣٥) . عبد الله وعوف : من بنى سلامان . استهلت : ارتفعت الأصوات للحرب .

(٢) الأبيات ٣٢ ـ ٣٦ . « لم أرم » : لم أبرح . استمرت : أصبحت مرة . المباءة : الرجوع . تنتحى فى مسرتى : تقصد إلى ما يسرنى .

وراءه أحد يبكى عليه ، فقد عاش وحده وسيموت وحده ، نفس الموقف الذى وقفه من الحياة ، لقد فرضت عليه الحياة مستوى اجتماعيا نزل به إلى الدرك الأسفل من الفقر ، ومع ذلك لم يبال بالفقر ، فقد عوضه الله عنه بتلك القدرة الفائقة على العدو التى اتخذ منها وسيلته للتغلب عليه ، والفرار بنفسه من دائرته التى حاول المجتمع إغلاقها عليه ، كما عوضه الله عنه تلك النفس الأبية العزيزة ، التى تأبى الضيم والتى لا ترفض مع ذلك أن تكون بردا وسلاما على من يخمدعنه نيران الحقد والعداوة المتأججة فى صدره ، فهو حلو مع من تحلو نفسه له ، ومر مع من تستمر نفسه له .

والسؤال الذى يفرض نفسه علينا الآن هو : ما الذى جعل المفضل يختار هاتين القصيدتين فى مختارات يقصد بها تأديب أمير من أمراء البيت المالك ، وهو يعرف أن حركة الصعاليك كانت حركة ثورية متمردة على الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، وأنها اصطنعت العنف فى سبيل تحقيق أهدافها ؟ فى أغلب الظن أن الدافع إلى ذلك يكمن فى أن المفضل كان يدرك الأهداف الحقيقية لحركة الصعاليك بعيدا عن أسلوبها الذى اصطنعته لتحقيقها ، وأن هذه الحركة كانت تنطوى على قيم خلقية كريمة تستهدف اصلاحا اجتماعيا واقتصاديا للمجتمع الذى اختلت أوضاعه الاجتماعية وموازينه الاقتصادية ، فبقدر ما كانت حركة الصعلكة تبدو فى ظاهرها على جانب كبير من الشر ، كانت تخفى وراءها أهدافا على قدر كبير من الخير ، وهى الأهداف التى جعلت معاوية بن أبى سفيان لا يتحرج من أن يعلن عبارته المشهورة التى تضع حركة الصعلكة فى مكانها الصحيح ، حركة اصلاحية تستهدف خير المجتمع ، « لو كان لعروة بن الورد ولد لأحببت أن أتزوج إليهم [1] » .

---

(١) الأغانى ٣ / ٧٣ .

الباب الثانى

دراسة فى الشكل

الفصل الأول : الشكل العام للقصيدة فى المفضليات :

١ - بين القصيدة والمقطوعة .
٢ - قصائد بلا مقدمات .
٣ - قضية الوحدة الموضوعية .

الفصل الثانى : المقدمات والخواتيم :

١ - المقدمات (مقدمات الطلل - الغزل - مقدمات أخرى)
٢ - الخواتيم .

الفصل الثالث : الرحلة والتخلص :

١ - الرحلة .
٢ - التخلص .

الفصـل الأول

الشكـل العام للقصيدة فى المفضليـات

١ - بين القصيدة والمقطوعة .
٢ - قصـائد بـلا مقدمـات .
٣ - قضية الوحـدة الموضـوعية .

(١)

بين القصـــيدة والمقطـوعة

استقـر نظام القصيدة العـربية فى العصر الجاهلى ، وأصبحت نموذجا فنيا يحاول الشعراء الاهتداء به والسير على منواله فى العصور الأدبية التى تلته وكأن شعراء الجاهلية قد وضعوا التقاليد الثابتة لشكل القصيدة الفنى بعد أن اتضحت فى أذهانهم صورتها ، واستقـامت لهم تقاليدها ، وأخذت شكلها التقليدى الذى استقر لها على امتداد مراحل طويلة من حياتها .

ومن الممكن أن نلاحظ من خلال النـظر فى الأصـول الثـابتة التى أصلها شعراء الجاهلية لبناء القصيدة العربية أن هناك شكلين ظهرا فى القصيدة العربية فى هذا العصر :

الشكل الأول : القصائد القصار أو المقطوعات نظمها الشعراء فيها يشبه الارتجال السريع الذى يصدر صدورا مباشرا عن التجربة بعيدا عن روح الصنعة والتأنى والتجديد ، فاكتسبت سمات فنية خاصة تتمثل فى « وحدة الموضوع والإيجاز وصدق التجربة الشعرية [١] » .

والشكل الثانى : القصائد الطوال وهى التى تعالج عادة أكثر من موضوع واحد ، وكأنها تتعلق بأكثر من تجربة ، أوكأن الشاعر يقسم فيها تجربته إلى مراحل ، ويوزعها على موضوعات يظهر فيها الارتباط حينا والتفكك فى أكثر الأحيان ، وهى ظاهرة جعلت بعض المستشرقين يرى فى القصيدة الجاهلية « كومة من الأبيات يتكدس بعضها إلى جانب بعض دون ارتباط واضح بينها [٢] » .

ويأخذ هذا الشكل اتجاهين : قصائد طويلة تبدأ بمقدمات أخذت مع تطور صناعة

---

(١) د . يحيى الجبورى : الشعر الجاهلى ص ١٢٥ .
(٢) The Ency. of Islam, art . "Shicr".

الشعر فى العصر الجاهلى صورا تقليدية ثابتة لم تكد تتغير بعد ذلك إلا فى جزئياتها وتفاصيلها ، أما الإطار العام الذى دارت فيه فقد ظل كما هو بدون تغيير تقريبا ، والاتجاه الثانى قصائد طويلة بلا مقدمات . ولا نستطيع الفصل فى حقيقة هذه القصائد : أكانت ملتزمة بالتقليد الفنى الشائع من الحرص على المقدمات ثم سقطت مقدماتها ، أو أنها بنيت أساساً بدون مقدمات ، وكأنها بهذا تنحو نحو القصائد القصار والمقطوعات التى تخلو من المقدمات ؟

وسأحاول فى البداية رؤية البناء الفنى للقصيدة الجاهلية كما وردت فى المفضليات بشكليها : القصيدة الطويلة ، والقصيدة القصيرة أو المقطوعة .

وكما يلاحظ بعض الباحثين أن الشعر الجاهلى كان « فى طوره الذى انتهى إليه والذى حفظه لنا الرواة قد بلغ من النضج والاستقرار حدا شاعت فيه كثير من الأساليب المأثورة المعادة فى أكثر الأغراض ، وهو ما يسميه بعض النقاد القوالب التعبيرية . على أن شيوع القوالب والأساليب المأثورة المعادة فى هذا الشعر إن عُد من مظاهر الجمود فهو فى الوقت نفسه دليل على عراقة هذا الشعر وإيغاله فى القدم مما يسمح برسوخ تقاليد معينة له حتى يصبح لها مع مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجمود ، وهو مع ذلك ظاهرة مألوفة معروفة فى كثير من الآداب قديمها وحديثها على درجات تختلف باختلاف الظروف والأحوال [1] » .

وما من شك فى أن الشعر العربى القديم يرجع إلى تاريخ بعيد لا نستطيع تحديده وأن ما ذكره الجاحظ من أن الشعر العربى « حديث الميلاد صغير السن وأنه لا يرجع إلى أبعد من قرن ونصف قبل الإسلام أو ـ على أبعد تقدير ـ إلى قرنين [2] » لا يصور طفولة الشعر العربى ، وهو على ما نرى من نضج الأسلوب والموسيقى والمعنى والتصوير ، بل المعقول أن يكون قد سبق بمحاولات اهتدت بها الأحقاب وتعهدها بالكمال جيل بعد جيل ، حتى وصل إلى هذا الكمال الذى نراه [3] . وقد حاول بعض الباحثين الاقتراب من تحديد هذه الأولية المبكرة [4] ولكنها لم تعد أن تكون مجرد محاولة ، فطفولة الشعر العربى ـ

---

(١) د . محمد محمد حسين : أساليب الصناعة فى شعر الخمر والناقة / ٥٣ .
(٢) الجاحظ : الحيوان ١ / ٧٤ .
(٣) الدكتور أحمد الحوفى : الحياة العربية من الشعر الجاهلى / ١٧٤ .
(٤) يوسف خليف : قصة الشعر العربى (مجلة الشعر . العدد السابع ـ يوليو ١٩٧٧) .

كما يقول الدكتور شوقى ضيف[1] ـ غامضة ، وما وصل إلينا فى هذه « الصورة التامة لقصائده بتقاليدها الفنية المعقدة فى الوزن والقافية وفى المعانى والموضوعات وفى الأساليب والصياغات المحكمة » دليل على أن هذه الصورة للقصيدة الجاهلية لا يمكن أن تمثل طفولة هذا الشعر ، أو كما يقول ـ الأستاذ جويدى ـ « إن قصائد القرن السادس الميلادى الجديرة بالإعجاب تنبىء بأنها ثمرة صناعة طويلة[2] » ويستدل الدكتور أحمد الحوفى على ذلك بظواهر فنية تمثلها قصائد هذه المرحلة من تشبيه شعرائها لقصائدهم ببرود العصب والحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباهها ، ومن ولوعهم بتنقيح شعرهم ومعاودة النظر فيه ، وما يبذلونه من أجل ذلك من جهد فنى ، وما كان الرواة يطلقونه على الشعراء من أسماء تدل على خصائصهم وميزاتهم ، وعلى القصائد من أسماء تدل على امتيازها ، وأيضا ما نجده فى الشعر الجاهلى نفسه مما يدل على محاكاته لأقدم منه[3] .

وتتراوح القصائد الجاهلية فى المفضليات بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة والمقطوعة ، وتحتل القصائد القصار والمقطوعات حيزا كبيرا فى هذا الديوان فهو يضم منها سبعا وثلاثين مقطوعة وهى نسبة تزيد على ربع الديوان الذى يبلغ مائة وثلاثين قصيدة ومقطوعة ، وبعض هذه المقطوعات لشعراء اكتفى المفضل بها دون رواية قصائد طويلة لهم ، وكأنها لم يكن لهم مشاركة فى هذه القصائد الطويلة ، وبعضها الآخر لشعراء مشهورين روى لهم المفضل إلى جانبها قصائد طويلة .

وفى الدائرة الأولى نجد الكلحبة العرنى وله مقطوعتان : إحداهما[4] فى غارة أحد بنى تغلب على رهطه ونهبه إبلهم ، وركوبهم فى إثره بعد أن أتاهم الصريخ حتى استطاعوا استنقاذ إبلهم منه وأخذه أسيرا . وتقف المقطوعة عند جانب محدد من هذه الغارة هو هذا الموقف الأخير الذى حاول فيه التغلبى الفرار بعد هزيمته ثم وقوعه أسيرا . وفى المقطوعة

---

(١) د . شوقى ضيف : العصر الجاهلى / ١٨٣ .

(٢) Guidi, L'Arabie Anteislamique, P. 47.

(٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلى ١٧٤ ـ ١٧٩ .

(٤) المفضلية ٢ ص ٣١ ومطلعها :

فان تنـج منهـا يا حزيم بن طارق   فقـد تركت ما خلف ظهـرك بلقعـا

وهى ستة أبيـات .

الأخرى (١) يعيش الكلحبة نفس التجربة الحربية فهي تدور حول موضوع محدد أيضا ، فقد كان الشاعر مجاورا لقوم من قضاعة فأغار عليهم قوم من تغلب ، فقاتل الشاعر هو وابنه مع جيرانه حتى رد عليهم أموالهم التى أخذها بنو تغلب ، ولكن ابنه جرح فى القتال ومات . ويختار الشاعر من هذه التفاصيل الكثيرة منظرا واحدا ليسجله فى مقطوعته وهو فرسه « العرادة » التى اعتمد عليها فى قتاله . وفى هذه الدائرة أيضا نجد محرز بن المكعبر الضبى (٢) ، وتدور مقطوعته حول موضوع محدد أيضا وهو الفخر بما كان من قومه من انتصارهم على مذحج وما ألحقوه بهم من هزيمة . ومن هؤلاء أيضا عبد المسيح بن عسلة الشيبانى (٣) ، وقد روى له المفضل ثلاث مقطوعات : تدور الأولى منها حول شغب فى مجلس شراب ، يتوعد فيها من أثاره بهجاء تبقى جراحه تنزف دما دون انقطاع ، وتدور الثانية (٤) حول صياد خرج فى آخر الليل للصيد على فرسه فى مكان بعيد فى أعماق الصحراء ، وتدور الثالثة (٥) حول فخر ببطولة قومه بنى بكر فى يوم عنيزة من أيام حرب البسوس .

---

(١) المفضلية ٣ ص ٣٣ ومطلعها :

تسائلنى بنو جشم بن بكر ... أغراء العرادة أم بهيم

وهى فى خمسة أبيات .

(٢) المفضلية ٦٠ ص ٢٥١ ومطلعها :

فِدىً لقَوْمِى مَا جَمَّعْتُ مِنْ نَشَبٍ ... إذْ لَفَّتِ الحربُ أقواماً بأقوامِ

وهى فى سبعة أبيات .

(٣) المفضلية ٧٢ ص ٢٧٨ ومطلعها :

يا كَعْبُ إنَّكَ لَوْ قَصَرْتَ عَلى ... حُسْنِ النِّدامِ وقِلَّةِ الجُرْمِ

وهى فى ثمانية أبيات .

(٤) المفضلية ٥٣ ص ٢٨٠ ومطلعها :

وعَازِبٍ قَدْ عَلاَ التَّهْوِيلُ جَنْبَتَهُ ... لا تنفعُ النَّعْلُ فى رقْراقِهِ الحَافِى

وهى فى خمسة أبيات .

(٥) المفضلية ٨٣ ص ٣٠٤ ومطلعها :

ألا يَا اسلمى على الحَوادِثِ فَاطِمَا ... فإنْ تسألِينى تَسْألِى بِىَ عَالِمَا

ومثل عبد المسيح نجد أيضا مقاس العائذى وله فى المفضليات مقطوعتان : يمدح فى إحداهما [1] بنى ذهل بن شيبان لما لقى من حسن جوارهم ، ويتوعد فى الأخرى [2] قوما من بنى كلب ويتهكم بهم مفتخرا بقومه .

ولسنان بن أبى حارثة المرى مقطوعتان إحداهما [3] فى تصوير شجاعة قومه وبطشهم وبها أصاب عامرا يوم النسار ، وفى الأخرى [4] يشكو الكبر وضعف البصر ويعرض ذكريات شبابه وبطولاته .

ولشاعر آخر هو ربان بن سيار بن عمرو المرى مقطوعتان أيضا يجمع فى إحداهما [5] بين السخرية والفخر ، وفى الأخرى [6] يهجو بنى بدر ، وفى هذه الدائرة يتردد شعراء

---

(١) المفضلية ٨٤ ص ٣٠٥ ومطلعها :

أَلاَ أَبْلِغْ بَنِى شَيْبَانَ عَنِّى ... فَلاَبِكَ مِن لِقَائِكُمْ الْوَدَاعَا

وهى فى أربعة أبيات .

(٢) المفضلية ٨٥ ص ٣٠٦ و ٣٠٧ ومطلعها :

أَوْلَى فَأَوْلَى يَاامْرَأَ الْقَيْسِ بَعْدَمَا ... خَصَفْنَ بِآثَارِ الْمَطِىِّ الْحَوَافِرَا

وهى ثمانية أبيات .

(٣) المفضلية ١٠٠ ص ٣٤٩ ومطلعها :

قُلْ لِلْمُثَلَّمِ وَابْنِ هِنْدٍ مَالِكٍ ... إِنْ كُنْتَ رَائِمَ عِزِّنَا فَاسْتَقْدِمِ

وهى فى خمسة أبيات .

(٤) المفضلية ١٠١ ص ٣٥٠ - ٣٥١ ومطلعها :

إِنْ أُمْسِ لاَ أَشْتَكِى نُصْبِى إِلَى أَحَدٍ ... وَلَسْتُ مُهْتَدِياً إِلاَّ مَعِى هَادِ

وهى فى ثمانية أبيات .

(٥) المفضلية ١٠٢ ص ٣٥١ ومطلعها :

أَبَنِى مُنُولَةَ قَدْ أَطَعْتُ سَرَاتَكُمْ ... لَوْ كَانَ عَن حَرْبِ الصَّدِيقِ سَبِيلُ

وهى فى ثمانية أبيات .

(٦) المفضلية ١٠٣ ص ٣٥٣ ومطلعها :

أَلَمْ يَنْهَ أَوْلاَدَ اللَّقِيطَةِ عِلْمُهُمْ ... بِزَبَّانَ إِذْ يَهْجُونَهُ وَهْوَ نَائِمُ

وهى فى ثمانية أبيات .

مجهولون لم تذكر أسماؤهم على نحو ما نرى فى المقطوعة التى تنسب إلى رجل من عبد القيس وهى تدور حول فخر بنفسه وفرسه فى يوم من أيام العرب [١] .

ومن ذلك أيضا مقطوعة أخرى لرجل من اليهود يعتذر فيها عن فشله فى خطبته إحدى النساء ، ويرد ذلك إلى القدر الذى لا يتيح للإنسان كل ما يشتهيه [٢] .

وكذلك تنسب مقطوعة إلى امرأة من حنيفة ترثى رجلا من قومها [٣] . وهى مقطوعة يظهر فيها أسلوب المرأة فى الرثاء تعتمد فيها على صيغة تكررها فى أربعة أبيات من الخمسة التى تضمها المقطوعة وهى صيغة « ألا هلك » .

والظاهرة التى تلفت النظر وتستحق التسجيل هنا هى أن بعض المقطوعات تبدو كأنها أجزاء من قصائد طويلة لم تدون كاملة ، أو مقدمات قصائد لم يحتفظ الرواة إلا بها . وذلك كما يبدو فى المقطوعة التى أشرت إليها منذ قليل لعبد المسيح بن عسلة [٤] فهى تبدأ ببيت مصرّع ، وهو تقليد فنى نراه فى القصائد الطويلة والشاعر يتحدث فيه عن صاحبته فاطمة وكأنه بداية لمقدمة غزلية من المقدمات المألوفة فى القصائد الطويلة . ومثل ذلك أيضا نراه فى المقطوعة التى تروى لسنان بن أبى حارثة المرى والتى أشرت إليها أيضا من قبل [٥] . فمطلعها يبدو كأنه مقدمة من مقدمات الشيب والشباب التى نراها أحيانا فى القصائد الطويلة .

---

(١) المفضلية ١٣ ص ٧٠ ومطلعها :

ولـمَّـا أنْ رَأَيتُ بَنِى حُيَىٍّ ... عَرَفْتُ شَنَاءَتِى فيهم وَوِترِى

وهى فى ثمانية أبيات .

(٢) المفضلية ٣٧ ص ١٧٩ ومطلعها :

سَلاَ رَبَّةَ الخِدْرِ مَا شَأْنهَا ... ومِنْ أىِّ ما فَاتَنَا تَعْجَبُ

وهى فى ثمانية أبيات .

(٣) المفضلية ٦٩ ص ٢٧٣ ومطلعها :

ألاَ هَلَكَ ابنُ قُرَّانَ الحَمِيدُ ... أخُو الجُلَّ أبو عَمرٍو يَزِيدُ

وهى فى خمسة أبيات .

(٤) المفضلية ٨٣ ص ٣٠٤ .

(٥) المفضلية ١٠١ ص ٣٥٠ .

وعلى النقيض من هذا ما نجده أحيانا من مقطوعات لا تقف عند موضوع واحد وإنما تتناول أكثر من موضوع ، وكأنها استعارات من القصائد الطويلة منهجها على نحو ما نرى فى مقطوعة ربان بن سيار التى أشرت إليها أيضا [1] ، فهو يتحدث فيها عن قومه مفتخرا بهم وعن أعدائه متهكما بهم ، ويصف فرسه وسلاحه ، وكأنه يعالج فيها ثلاثة موضوعات مختلفة هى الفخر والهجاء والوصف .

وتتضح هذه الصورة أكثر عند شعراء القصائد الذين وردت لهم بعض المقطوعات ، من ذلك مقطوعة الحارث بن حلزة التى يفتتحها بطروق خيال حبيبته ، ثم يفخر بشربه الخمر ، وخروجه بفرسه لصيد الظباء ، وكأن المقدمة هنا تتكون من هذه الجزئيات الثلاث : الطيف والخمر والصيد ، لينتقل منها إلى الفخر بشجاعته وشدة بأس قومه فى الحروب ، وكرمهم فى وقت الجدب الذى يصيب المراعى فى الشتاء [2] . والمقطوعة تعالج أكثر من موضوع ، وهى تقف من القصيدة موقف النظير أو المثيل فى تعدد جزئياتها فى المقدمة ثم فى الموضوع نفسه ، وهو أمر لا نجد له شبيها عند الشعراء من غير أصحاب القصائد الطوال فى الديوان .

ومن الشعراء الذين اختار لهم المفضل مقطوعات وقصائد المرقش الأكبر الذى يتراءى لنا من خلال المجموعتين شاعرا مجيدا من شعراء القصيدة والمقطوعة فى آن واحد ، حيث وردت له سبع مقطوعات وخمس قصائد يمكن أن نلاحظ من خلالها أوجه التشابه الفنى واضحة بين فن المقطوعة وفن القصيدة ، لأنهما يصدران عن شاعر واحد يحسن القول فى النمطين معا . ففى إحدى مقطوعاته [3] نراه يخاطب صاحبين له يعذلانه ، وكأنه يجعل من هذا الخطاب مقدمة لها :

يا صاحِبَىَّ تَلَوَّمَا لا تَعجَلاَ ... إن الرَّحِيلَ رَهِينُ أنْ لاَ تَعْذُلاَ

---

(١) المفضلية ١٠٢ ص ٣٥١ .

(٢) المفضلية ٦٢ ص ٢٥٥ والتى مطلعها :

طرق الخيال ولا كليلة مدلج ... سدكاً بأرحلنا ولم يتعرج

وهى فى عشرة أبيات .

(٣) المفضلية ٤٥ ص ٢٢١ .

ثم يمضي بعد ذلك إلى الموضوع الذى نظم هذه الأبيات من أجله [1] .

وتصل المقطوعة عنده إلى قمة اقترابها من القصيدة حين يقدم لها بمقدمة تتعدد بعدها الموضوعات ، كما نرى فى مقطوعته التى يبدؤها برحلة الظعائن وتحديد مسالكها فى طريقها [2] :

لِمَنِ الظُّعْنُ بالضُّحى طَافِياتٍ ... شِبْهُهَا الدُّومُ أو خَلاَيَا سَفِينِ
جَاعِلاتٍ بَطْنَ السِّبَاعِ شِمالاً ... وبِرَاقَ النِّعَافِ ذَاتَ اليَمِينِ
رَافِعَاتٍ رَقْماً تُهَالُ لَهُ العَيـ ... ـنُ على كلِّ بازِلٍ مُستَكِينِ
أَوْ عَلاَةٍ قَدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ المِشْـ ... يَةِ حَرْفٍ مِثْلِ المَهَاةِ ذَقُونِ
عَامِداتٍ لِخَلِّ سَمْسَمَ ما يَنْـ ... ـظُرْنَ صَوتاً لِحَاجَةِ المَحْزُونِ [3]

ثم يخاطب صاحبيه محاولا أن يحسن الانتقال إلى موضوعه الذى يخاطب فيه المنذر ، ثم يفخر بنفسه ويعدد صفاته ويمتدحها ، ثم يصف سيفه .

ويبدأ المرقش مقطوعة ثالثة [4] من مقطوعاته السبع بحديث الذكريات ، وأسفه على ما فرق بينه وبين حبيبته خويلة من بعد الدار ، ويشكو ألم الفراق ، ويستمر فى المقدمة ولكنه ينتقل فيها إلى تصوير لهوه فى شبابه بالغيد وبالخمر ، ليجعل هذا التقديم الذى وصل إلى سبعة أبيات مقدمة لموضوع المقطوعة وهو الفخر بقومه وبفرسه ، وذلك فى أربعة أبيات فقط .

---

(١) انظر القصة فى : ص ٢٢١ ـ الهامش ، وانظر أيضاً تفاصيل أخرى عنها فى : الشعر والشعراء ١٠٣ ـ ١٠٤ والأغانى ٥/١٧٩ ـ ١٨٣ .

(٢) المفضلية ٤٨ ص ٢٢٧ .

(٣) الأبيات ١ ـ ٥ . الخلايا : جمع خلية وهى السفينة العظيمة . الرقم : ضرب من الثياب اليمنية تشد بها الرحال وتجعل على الهوادج . العلاة : الناقة الصلبة . وقوله : « دربت درج المشية » يريد أنها علمت المشى طبقة بعد طبقة . الحرف : الناقة الضامرة : الذقون : التى ترفع رأسها فى الزمام .

(٤) المفضلية ٥١ ص ٢٣٣ ومطلعها :

ما قلتُ هيَّجَ عَيْنَهُ لِبُكَائِهَا ... محسورة باتَتْ عَلَى إغفَائِهَا

وهى فى أحد عشر بيتا .

ولكن هذه الظاهرة الفنية لا تنسحب على كل مقطوعاته إذ نرى عنده بعض المقطوعات تكاد تكون مقدمة فقط من مقدمات القصائد التقليدية ، كما نرى فى مقطوعته التى يقول فيها :

هل يَرْجِعَنْ لِى لِمَّتِى إنْ خَضَبْتُهَا ... إلى عَهْدِهَا قَبْلَ المَشِيبِ خِضَابُهَا
رَأَتْ أُقْحُوَانَ الشَّيْبِ فَوقَ خَطِيطةٍ ... إِذَا مُطِرَتْ لَمْ يَسْتَكِنَّ صُؤَابُهَا
فإنْ يُظعِنِ الشَّيْبُ الشَّبَابَ فَقَدْ تُرَى ... بِهِ لِمَّتِى لَمْ يُرْمَ عَنهَا غُرَابُهَا [1]

فهذه الأبيات الثلاثة هى كل ما ضمته هذه المقطوعة وتدور كلها حول الشيب . وكذلك فى مقطوعته الأخرى التى يتحدث فيها عن الخمر فى أربعة أبيات [2] ، ثم تنتهى المقطوعة عند هذا الحد ، وهو حديث يبدو كأنه مقدمة لقصيدة لم تصل إلينا كاملة ، وكذلك وردت عنده مقطوعة كاملة خالصة للغزل [3] وهى صالحة تماماً لأن تكون مقدمة رائعة لإحدى القصائد .

وهكذا تردد الموقف الفنى عند المرقش الأكبر فى المقطوعة بين محاولة الوصول بها إلى مستوى القصيدة من حيث المقدمة والموضوع وتعدد الأجزاء ، وبين الوقوف بها عند الحد الذى لا تصلح فيه إلا أن تكون مقدمة لإحدى القصائد ، وكلا الأمرين يرتبط بفن الشاعر الذى نظم القصائد أيضا .

وهو يحرص فى بعضها على التصريع كما هو الحال فى القصائد ، كما فى مقطوعته اللامية التى أشرت إليها منذ قليل [4] فى حين يتخلى عنه فى بعضها الآخر على الرغم من

---

(١) المقطوعة ٥٣ ص ٢٣٦ الابيات ١ ـ ٣ الخطيطة : الأرض الجافة بين أرضين أصابهما المطر . وقوله « لم يستكن صؤابها » يريد أنه لم يجد شعرا يأوى إليه .

(٢) المقطوعة ١٢٨ ص ٤٣٠ ومطلعها :

يا ذاتَ أجْوَارِنَا قُومِى فحيينَا ... وإنْ سَقَيْتِ كِرَامَ النَّاسِ فاسْقِينَا

وهى فى أربعة أبيات .

(٣) المقطوعة ١٢٩ ص ٤٣١ ومطلعها :

قل لأسماءَ أنْجِزِى المِيعَادَا ... وانظُرِى أنْ تُزَوِّدِى منكِ زَادَا

وهى فى ثمانية أبيات .

(٤) يا صاحبى تلوما لا تعجلا ... إن الرحيل رهين أن لا تعذلا

أنه يحقق لها منهج القصيدة التقليدى فى مقدماتها وتعدد موضوعاتها ، وذلك كما فى مقطوعته النونية التى أشرت إليها منذ قليل [1]

وهكذا يعيش شاعر القصيدة والمقطوعة حياة فنية متشابهة ، ترد فيها أحيانا مفارقات ، ولكن الغالب عليها هو التشابه كما رأينا عند المرقش ، وكما نرى عند عامر بن الطفيل فى قصيدته التى مطلعها .

لقد عَلِمت عُلْيَا هَوَازِنَ أنَّنِى ... أنا الفارسُ الحَامِى حَقِيقَة جَعفَرِ [2]

وفى مقطوعته التى مطلعها :

ولتسئَلَنْ أسْمَاءُ، وهىَ حفِيَّةٌ ... نُصَحَاءَهَا : أطُرِدتُ أمْ لَم أُطرِدِ [3]

حيث يبدأ كلتيهما بمخاطبة صاحبته ، وحتى الموضوع يكاد يكون واحدا فيهما : فخر بفرسه وسلاحه ، وتوعد لأعدائه .

ولعل فى هذا الحوار الفنى حول المقطوعة وطبيعة دراستها النصية ما يكشف لنا عن حقيقتين فنيتين يجدر بنا أن نسجلهما :

الأولى : أن أكثر الشعراء من أصحاب المقطوعات الذين لم ترد لهم قصائد لم يهتموا بشكلها ، أو بجمال بنائها ، إذ وردت سريعة موجزة ، ليس ثمة رابطة فنية بينها وبين فن القصيدة ، فالشاعر لا يصرع فى مقدمتها ، ولا يقدم لها فى أكثر الأحيان بل قد تتحول عنده إلى مجرد مقدمة تصلح لأن تقع لأية قصيدة .

والأخرى : أن هناك محاولات للتصوير فى بعض المقطوعات وكأن الشاعر يحاول بها استكمال الفن الشعرى الذى تفتقده عادة المقطوعة ، وقد رأينا أمثلة لذلك فى مقطوعة الكحلبة العينية [4] حيث يظهر التشبيه فى بيت منها :

كَأنَّ بليتَيهَا وبَلدَةِ نَحْرِهَا ... من النَّبْلِ كُرَّاتُ الصَّرِيمِ المُنَزَّعَا [5]

---

(١) لمن الظعن بالضحى طافيات ... شبهها الدوم أو خلايا سفين

(٢) المفضلية ١٠٦ ص ٣٦١ .

(٣) المفضلية ١٠٧ ص ٣٦٣ .

(٤) فإن تَنْجُ مِنهَا يَا حَزِيمَ بنَ طَارِقٍ ... فقد تَرَكت ما خَلْفَ ظَهْرِكَ بلقعا

(٥) الليث : صفحة العنق . وبلدة النحر : ثغرته وما حولها . الصريم : قطع من الرمل .

وإذا كان التشبيه لم يظهر فى هذه المقطوعة إلا فى موضع واحد ، فقد ظهر فى مقطوعته الميمية (١) فى أكثر من موضع ، فمرة يشبه نفسه فى غمرة القتال بالأسد :

هِى الـفَـرَسُ الـتـى كرَّتْ عليهـم ‏ ‏ ‏ عليهـا الـشـيخُ كالأسَـد الـكـليمُ

ومرة أخرى يشبه لون فرسه بلون صبغ أحمر كان العرب يستخدمونه فى دبغ الجلود :

كُمَـيْتٌ غيْرُ مُحِـلفَـةٍ ولـكِـنْ ‏ ‏ ‏ كلَوْنِ الـصِّـرْفِ عُلَّ بِهِ الأَدِيمُ (٢)

ومرة ثالثة يصور الرماح وقد أحاطت بفرسه التى أثقلتها الجراح فوقفتها فى مكانها ، ويشخصها فى صورة قيود قيدتها ، وهى صورة تعيد إلى أذهاننا صورة فرس امرىء القيس التى وصفها بأنها « قيد الأوابد » :

إذَا تَمـضِـيهـمُ عَادَت عليهـم ‏ ‏ ‏ وقَـيَّدَهـا الـرِّمَـاحُ فَمَـا تَرِيمُ

وفى بعض المقـطوعـات تتـوالى التشبيهات بصورة يتراءى من خلالها ما كان يبذله الشاعر من جهد فى صنعتها ، على نحو ما نرى فى المقطوعة التى تنسب إلى رجل من عبد القيس (٣) حيث يظهر التشبيه فى ثلاثة أبيات من أبياتها الثمانية :

إذَا نَفَـذَتْـهُـم كَرَّت عَلَيهـم ‏ ‏ ‏ كأنَّ فَلُوَّهـا فيهـم وبـكْـرى
بذاتِ الـرِّمْثِ إذْ خَفَضُـوا العَـوَالِى ‏ ‏ ‏ كأنَّ ظُبَـاتِـهـا لَهَـبَـانُ جَمْـرِ
تركـتُ الـرُّمـح يبـرُقُ فى صَلَاة ‏ ‏ ‏ كأنَّ سِنَـانَـه خُرْطُـومُ نَسْـرِ

ولعـل هذه الـظاهرة لم تظهر فى المقطوعات التى روتها المفضليات مثلما ظهرت فى مقطوعات المرقش الأكبر ، وربما كان السبب فى هذا أنه من شعراء القصائد الطوال التى اعتاد أن يوفر لها هذا الأسلوب التصويرى . ومن اليسير أن نتبين ذلك فى مقطوعته (٤) التى يظهر فيها هذا الأسلوب منذ أول بيت منها :

لمن الـظعـن بالـضحى طافيات ‏ ‏ ‏ شبـهـهـا الـدوم أو خلايا سفـين

(١) تسـائلنى بنـو جشم بن بكـر ‏ ‏ ‏ أغـراء الـعـرادة أم بهيم
(٢) غير محلفة : أى غير خالصة اللون . والصرف : صبغ أحمر تصبغ به الجلود . وعل به الأديم : سقى به مرة بعد أخرى .
(٣) المفضلية ١٣ ص ٧٠ الأبيات ٣ ، ٤ ، ٧ .
(٤) المفضلية ٤٨ ص ٢٢٧ .

ففى هذه البداية يظهر التشبيه كما تظهر الاستعارة ، ثم تتوالى الصور الفنية فى الأبيات بعد ذلك بشكل يجعلنا نحس تشابها واضحا فى العمل الفنى بين المقطوعة والقصيدة وبخاصة عند الشعراء الذين تردد شعرهم بينهما .

ولعل فى هذا ما ييسر حسم الموقف النقدى بين المقطوعة والقصيدة ، فواقع المفضليات يؤكد أن المقطوعة لم ترتبط دائما بوحدة موضوعية ، وإنما تتعدد أحيانا فيها الموضوعات كالقصيدة ، كما يؤكد أيضا أن السرعة الفنية التى هى الطابع الفنى للمقطوعة لم تمنع من ظهور بعض المحاولات التصويرية فى طائفة منها وبخاصة عند الشعراء الذين نظموا شعرهم فى الشكلين جميعا . ولعل هذا يجعلنا نعيد النظر فى الفكرة التى شاعت عن أولية الشعر الجاهلى من أن البداية الأولى لهذا الشعر كانت المقطوعة على نحو ما نرى عند ابن قتيبة فى مقدمته للشعر والشعراء حين يتحدث عن أوائل الشعراء [1] ، فلم تكن المقطوعة رهنا لظروف تاريخية معينة ، ولا وقفا على موضوعات محددة ، بقدر ما كانت خاضعة لظروف الشاعر الذى ينشدها ، والتى قد تقف به عند موضوع واحد وقد تجره إلى موضوعات أخرى ، وليس من الطبيعى أن نتصور أن الشاعر فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربى كان يدرك بوضوح الفرق بين القصيدة والمقطوعة كما أدركه النقاد العرب بعد ذلك . وبهذا تسقط التفرقة الشائعة بين القصيدة والمقطوعة ، على أساس الوحدة الموضوعية أو الصنعة الفنية ، وبهذا أيضا لا يبقى للمقطوعة من الخصائص الفنية التى ذكرها الدكتور يحيى الجبورى إلا الإيجاز والسرعة ، وإن كانت السرعة تظل موضع نظر أمام محاولات التصوير الفنى التى رأيناها فى بعض المقطوعات .

★ ★ ★

(٢)

قصـــائد بـلا مقدمـــات

لقد رأينا أن المقطوعة غير قادرة على إعطائنا الصورة الواضحة التى كانت عليها القصيدة الجاهلية ، وذلك لأن المناسبات التى نظمت فيها لا تكون ـ غالبا ـ مناسبات خطيرة ، وكذلك لم يحرص الشعراء فيها على الصنعة الفنية كحرصهم عليها فى القصائد ، ولذلك فإنه من الضرورى أن نقف بالتفصيل على بناء القصيدة ، سواء ما ورد منها ناقصا

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء / ٣٦ .

بلا مقدمات ، أو ما ورد كاملا من حيث الناحية الفنية ، حيث اكتملت له كل العناصر من مقدمة ورحلة وغيرها .

وفى المفضليات اثنتا عشرة قصيدة بلا مقدمات يبدو منها أن بعض الشعراء لم يلتزم هذه المقدمات فى شعره ، نجد ذلك واضحا عند الجميح الأسدى ، إذ يبدأ إحدى قصائده (١) بهجاء أعدائه ثم يمدح قومه ، ثم يعود لهجاء أعدائه مرة أخرى . وفى قصيدة أخرى (٢) له يبدؤها بتصوير الغدر والهجاء ثم الرثاء ، فموضوعها يدور حول الرثاء والتهديد والوعيد ، ونلاحظ تشابها بين مطلع القصيدتين عنده فى ذكر الغدر ولهجة الأمر للتوكيد ولهجة النداء فهو يبدأ الأولى بقوله :

سائِلْ مَعَدًّا : مَنِ الفَوَارِسُ لاَ ... أَوْفَوا بِجِيرَانِهِم ولا غَنِمُوا

ويبدأ القصيدة الأخرى بقوله :

يا جَارَ نَضْلَةَ قَدْ أَنَى لَكَ أَنْ ... تَسْعَى بجارِكَ فِى بَنِى هِدْمِ

وهكذا يبدو عدم حرصه على التقديم للقصيدة ، إذ جاءت القصيدة الأولى فى أربعة عشر بيتا ، وجاءت القصيدة الثانية فى ثلاثة عشر بيتا ، ولو شاء لقدم لها فطالت أكثر من ذلك ، ولكن يبدو أنه لم يسلك هذا النهج . حتى فى قصيدته الثالثة (٣) نراه يبدؤها بذكر نفار زوجته منه ، مما لا يدخل ضمن مقدمات القصيدة الجاهلية ، فهو يصور سماعها لرجل من أعدائه حرضها عليه ، ثم يفخر بكرمه الذى كان سببا لفقره مما أدى إلى نشوزها ويأمرها بالصبر ويؤملها الميسرة ، فهو لا يقدم للقصيدة بهذا الشكل ، ولكنها أقرب إلى حوار الصعاليك مع زوجاتهم حيث تلوم الزوجة زوجها ، وتحضه على عدم الخروج خوفا على نفسها وأولادها فى غيابه ، وعلى أية حال فإن هذه الروح تسيطر عليه فى القصيدة فقوله لها :

فإنْ تَقَرِّى بِنَا عَيْناً وتَخْتَفِضِى ... فِينَا وتَنْتَظرىَ كَرِّى وتَغْتَرِبِى
فاقْنَى لعلَّكِ أنْ تَحْظَىْ وتَحْتَلِبى ... فى سَحْبَلٍ مِن مسوك الضَّانِ مَنْجُوبِ (٤)

(١) المفضلية ٧ ص ٤١ .
(٢) المفضلية ١٠٩ ص ٣٦٦ .
(٣) المفضلية ٤ ص ٣٤ .
(٤) البيتان ١١ ، ١٢ تختفضى : تقيمى . السحبل : العظيم . المنجوب : المدبوغ . المسوك : جمع مسك وهو الجلد الذى يحلب فيه .

فأسلوبه قريب من أسلوب عروة بن الورد فى حديثه لزوجته .

وكذلك ما نراه عند ذى الأصبع العدوانى حيث يبدأ قصيدة له [1] بخمسة أبيات فى ذكر ما بينه وبين ابن عمه من بغض وكراهية فيقول :

وَلِى ابنُ عَمٍّ عَلَى مَاكَـان مِنْ خُلُقٍ ... مُخْـتـلِفَـانِ فَأَقْـلِيه ويقْـلِينِـى
أَزْرَى بِنَـا أَنَّنَـا شَالَـتْ نَعَـامَـتُنَـا ... فَخَـالَـنِى دُونَـهُ بَل خلتـه دُونِـى
يا عَمْـرُو إلا تَدَعْ شَتـمِى ومَنقَصَتِى ... أَضْـرِبْـكَ حيثُ تَقُولُ الهَامَةَ اسقُونى
لَاهِ ابنُ عَمِّك لا أفْضَلْتَ فِى حَسَبٍ ... عَنِّـى ، ولا أَنْـتَ دَيانِى فَتَخْـزُونِى
ولاَ تَقُـوتُ عِيَالِـى يَوْمَ مَسـغَـبَـةٍ ... ولا بِنَفْسِـكَ فِى العـزاءِ تَكفِينى [2]

ثم يفتخر بكرمه وحسن رأيه وعفة لسانه وعزة نفسه وبقوته ونسبه ، ثم يعود إلى بنى عمه بالعتاب تارة والتهديد تارة أخرى .

وقد يوجز الشاعر فى التقديم للقصيدة ولكنه لا يدخل أيضا فى عداد المقدمات التقليدية المعروفة للقصيدة العربية ، كأن ينهى صاحبيه عن لومه تمهيدا لهجاء قومه بعد ذلك ، كما يقول عبد يغوث بن وقاص الحارثى [3] فى مقدمة قصيدته :

أَلاَ تَلُومَـانِـى كَفَـى الَّـلومَ مَا بِيَا ... ومَـا لَكُـمْـا فى الَّـلوم خَيْرٌ ولاَ لِيَا
أَلَـمْ تَعْـلَمَـا أَنَّ المـلامـةَ نَفعُهَـا ... قليلٌ ، ومـا لَومِى أخِى مِنْ شِمَـالِيَا
فَيَا رَاكِـبـاً إِمَّـا عَرَضْـتَ فَبَـلِّغَـنْ ... نَدَامَـاى مِنْ نَجْـرَانَ أَنْ لا تَلاقِـيَا

ثم يذكر الواقعة التى حدثت له ويلوم قومه بسبب هزيمتهم ، ثم يسجل ثباته ودفاعه عن الذمار مادحا فرسه ، ثم يصور قصة أسره وشد لسانه وسخرية نساء القبيلة منه ، ويفتخر بشجاعته وبراعته فى القتال . وهو لا يسير فيها على المنهج التقليدى ، وربما فرضت عليه ظروف إنشادها ذلك ، فقد نظمها بعد أن شد أعداؤه لسانه حتى لا يهجوهم ، فلما لم يجد مفرا من القتل ، طلب إليهم أن يطلقوا عن لسانه ، ليذم أصحابه وينوح على نفسه ،

(١) المفضلية ٣١ ص ١٦٠ الأبيات ٦ ـ ٩ ، ١٩ .

(٢) شالت نعامتنا : تفرق أمرنا واختلف . لاه ابن عمك : أى لله ابن عمك . الديان : ولى الأمر . تخزونى : تدبر أمورى . العزاء : الضيق والشدة .

(٣) المفضلية ٣٠ ص ١٥٥ .

وأن يقتلوه قتلة كريمة . فشاعر فى مثل هذه الظروف السيئة ـ ربما ـ لم يكن عنده متسع من الوقت لكى يأتى بمقدمة لقصيدته يتغزل فيها أو يبكى الطلل أو مايشبه ذلك من مقدمات تقليدية .

وقريب من هذا نجده عند راشد بن شهاب الذى يستهل قصيدته [1] بمقدمة يصور فيها أرقه ، ولكنه ليس أرقا من العشق أو من لهفته على محبوبته واشتياقه لها ، ولكنه أرق لما ترامى إليه من هجاء أحد خصومه له :

أَرِقْـتُ فَلَمْ تَخْـدَعْ بِعَـيْنِيَّ خَدْعَـةٌ ووالله ما دَهْـرِى بِعِـشْـقٍ ولا سَقَـمْ
ولـكـنَّ أَنْبَـاءً أَتَـتْـنِى عن امْـرِىءٍ ومـا كَانَ زادِى بالخبيثِ كمـا زَعَمْ

وبعد هذا المطلع يصور طهارة نفسه ، ويطلب من خصمه أن يكف عن هجائه حتى لا يلقى منه شرا فيهدده بالسلاح ، ويصف أسلحته ، ثم يذكره بما كان بينهما من حسن جوار وطيب صحبة ، ثم يكرر وعيده له محذرا من نتائج هجائه ، ثم يصف بيتا بناه وجعله ملجأ للخائف والمحتاج .

والأمر الذى أحب أن أسجله هو أنه لا ارتباط بين هذه الظاهرة وبين طول القصيدة أو قصرها ، فقد وردت قصيدة للحصين بن الحمام المرى [2] تقع فى اثنين وأربعين بيتا بلا مقدمة على الرغم من أنها تعالج موضوعات متعددة على قدر كبير من الأهمية ، حيث إنها قيلت فى يوم (دارة موضوع) [3] . وقد قال هذه القصيدة ليعرض بخصومه ويفتخر بانتصاره عليهم وبشجاعته ، واستهانته بالموت ، فالحصين فى هذه القصيدة يجمع بين تصوير المعركة والفخر والهجاء ، وهى قصيدة طويلة ومهمة ، وعلى الرغم من ذلك لم يبدأها بمقدمة تقليدية وإنما دخل فى موضوعه مباشرة .

جَزَى اللهُ أَفْـنَـاءَ الـعَـشِـيرَةِ كُلِّهَـا بِدَارةِ مَوْضُـوعٍ عُقُـوقـاً ومَـأْثَمَـا
بَنِى عَمِّنَـا الأَدْنَين منهم ورَهْـطَنَـا فَزَارة إِذْ رَامَتْ بِنَا الحربُ مُعْظَمَـا
مَوَالِـى مَوَالِـيـنَـا الـوِلاَيَةُ مِنْـهُـمُ ومَـوْلَى الـيمـين حابِسـاً مُتَقَسِّمَـا

---

(١) المفضلية ٨٦ ص ٣٠٨ .
(٢) المفضلية ١٢ ص ٦٤ .
(٣) انظر هامش الديوان ص ٦٤ .

وربما كان للظروف الحربية أثرها فى بدء الشاعر قصيدته على هذا النحو ، وهو أمر يؤكده موقف الحارث بن وعلة فى قصيدته التى أنشدها فى يوم الكلاب الثانى [1] ولعل هذا هو الذى فرض عليه أن لا يبدأها بمقدمة تقليدية ، فقد بدأ بالحديث عن المعركة مباشرة دون تمهيد أو تقديم :

فِدًى لَكُمَا رِجلىَّ أُمِّى وخَالتِى ... غداةَ الكُلاَبِ إِذْ تُحَزُّ الدَّوابِرُ

كما تؤكده أيضا قصيدة يزيد بن الخذاق الشنى [2] التى يبدؤها مباشرة بالحديث عن فرسه وسلاحه :

ألا هَلْ أتَاهَا أنَّ شَكَّةَ حَازِمٍ ... لَدَىَّ ، وأنى قد صَنَعْتُ الشَّمُوسَا

ثم يستطرد فى وصف فرسه ، ويصف درعه وسيفه ، ثم ينتقل إلى مخاطبة النعمان ويطلب منه أن يتحلل من يمينه التى كان قد أقسمها على غزوهم ، ثم يتعرض لأمر المكوس التى يراد أن تؤخذ منهم ، ويشير إلى استعداد قومه للقتال .

وهكذا سيطر جو الحرب على هذه القصائد ، فلم يجد الشعراء فرصتهم للنظم الهادىء المتأنى الذى يحقق للقصيدة مقوماتها وعناصرها التى أخذت شكل الثوابت التقليدية فى القصيدة الجاهلية :

ولكن الأمر لا يقف عند موضوع الحرب وحدها ، فثمة قصائد فى ديوان المفضليات قيلت فى غير الحروب ، ولم يهتم الشعراء بنظم مقدمات لها ، كما نرى فى قصيدة لبشر بن عمرو بن مرثد [3] يفتخر فيها بقومه بحمايتهم للجار ، وإشراك الفقراء فى مالهم ، وأنهم يجمعون بين الحياة الجادة حين تشتعل نار الحرب ، وبين الحياة اللاهية بالغناء والسماع حين تهدأ من حولهم الحياة فقد بدأها بموضوعها مباشرة :

أبْلِغْ لَدَيكَ أبَا خُلَيْد وَائِلاً ... أنِّى رأيْتُ اليومَ شَيئًا مُعْجِبًا [4]

---

(١) المفضلية ٣٢ ص ١٦٥ .
(٢) المفضلية ٧٩ ص ٢٩٧ .
(٣) المفضلية ٧١ ص ٢٧٥ .
(٤) أبو خليد الذى يوجه إليه الخطاب هو أحد أبناء عمومته .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن القصائد التى أوردها المفضل بلا مقدمات ، لا ترتبط بموقف معين ولا تلتزم بموضوع محدد ، بل تتعدد فيها الموضوعات أحيانا ، ففى هذه القصائد لا نجد تلك الوحدة الموضوعية التى يصورها الدكتور عبد الله الطيب فى قوله : « بأن من مذاهب شعراء العرب فى المبدأ أن يكافحوا أغراض القول كفاحا من دون تقديم شىء بين يديها ، وهذا إنما يتأتى فى الأشعار التى ينحو بها أصحابها منحنى الخطب ، ويفترضون فيها أن السامع مقبل عليهم غير مخشى الانصراف على أية حال ، وأكثر ما يقع هذا فى باب الوصايا وفى بعض المديح والهجاء والرثاء ، أو قل بلفظ أعم أن أكثر ما يقع هذا فى القصائد اللواتى يربط بين أطرافهن موضوع بيانى واحد ، فتكون الخطابة أنجح فى الأداء من طلب الإيحاء [1] » .

وقد رأينا فى القصائد التى عرضت لها أن بعض الشعراء يجمع فى قصيدته بين المدح والهجاء أو بين الفخر والهجاء ، أو بين التهديد والوعيد ، أو عرض مواقف خاصة ليست فخرا ، أى أنها لا ترتبط بموضوع معين ، ولا ترتبط بعدد محدد من الأبيات ، ولا يلتزم الشاعر فيها بتقاليد القصيدة الجاهلية الثابتة .

(٣)

قضيـة الوحـــدة الموضـــوعية

ليس من الطبيعى ـ ونحن ندرس الشكل العام للقصيدة الجاهلية كما نراها فى المفضليات ـ أن نغفل الوقوف عند قضية الوحدة الموضوعية التى كثر الجدل حولها فى الدراسات النقدية والأدبية القديمة والحديثة . وهى قضية سأحاول تحديد موقفى منها من خلال قصائد المفضليات الجاهلية ، وسيكون حكمى فيها فى ضوء هذه القصائد لا فى ضوء الشعر الجاهلى كله .

وقد سبق أن عرضت للموضوعات الكبرى التى عالجتها القصيدة الجاهلية من خلال هذا الديوان ، ومنها يظهر إلى أى حد تكاملت الموضوعات وترابطت فى كثير من الأحيان ، فلم يكن الفخر بالقبيلة فى حربها وسلمها إلا مواقف متشابهة اجتماعيا من وجهة نظر الشاعر ومن وجهة نظر قومه أيضا ، ولم يكن فخر الشاعر بنفسه إلا صورة من فخر الشاعر بقبيلته .

(١) د. عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٣/ ٨٦٩ .

فإذا نظرنا إلى قضية الوحدة الموضوعية من هذه الزاوية كما سجلتها النصوص الشعرية رأيناها قائمة على أساس وحدة نفسية تحقق نوعا من ترابط العواطف وتكاملها فى القصيدة الواحدة . فهناك مجموعة من المشاعر والانفعالات تسيطر على الجو النفسى العام الذى يسود القصيدة فى ديوان المفضليات .

ومن هنا يمكن أن ينتفى عنها ذلك الاتهام الذى وجه إليها كثيرا فيما يتعلق بالتفكك الموضوعى ، والذى لفت أنظار بعض النقاد فأشاروا إلى ضرورة تحقق الوحدة الموضوعية فى القصيدة على نحو ما نرى فى قول ابن طباطبا « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يؤدى أوله إلى آخره [1] » .

ونحن هنا لا نحكم على الشعر الجاهلى كله ، وإنما نصدر الحكم على مجموعة من مجموعاته ، يلاحظ فيها أن معظم الشعر قد جاء شعرا حربيا حماسيا ارتبط بوقائع معينة تسمح للشاعر بالصدور عن جو موضوعى واحد ، أو على الأقل عن جو نفسى تتفق فيه المشاعر ، وتتشابه الأحاسيس . وقد يبدو الأمر متعلقا بظاهرة انتشار المقطوعات فى الديوان ، ففى المقطوعة لا يتسع المجال ليعالج الشاعر فيها أكثر من موضوع واحد إلا نادرا ومن هنا اتسمت بالوحدة الموضوعية ، ولكن هذه الظاهرة تبرز أيضا فى القصائد الطوال التى يزيد عدد أبياتها على بعض المعلقات ، ومن هنا كنت أرجح أن الدافع وراء هذه الظاهرة كامن - كما قلت - فى طبيعة الموقف الاجتماعى والحماسى الذى يصدر عنه الشاعر . وبذلك يصبح ضربا من التعسف أن ننفى ما توافر فى هذه القصائد من وحدة موضوعية أساسها وحدة الجو النفسى الذى تتدرج فيه المشاعر على نحو متماسك ، وقد تدفع هذه الوحدة النفسية فكرة وحدة البيت التى هوجمت من أجلها القصيدة الجاهلية ، إذ أن تركيز المعانى فى أبيات محددة لا يعوق أبدا أن تظهر وحدة الشعور النفسى فى القصيدة كلها .

لقد نفى بعض الباحثين الوحدة الموضوعية عن الشعر الجاهلى كله بشكل قاطع حين قال « وأما الوحدة الموضوعية فى القصيدة فإن ذلك لم يكن من شأن العرب فى جاهليتهم ، بل كانوا فى أغلب الأحيان يشيدون أولا بذكر النساء وقد كن المرجع الأعلى فى الاستحسان والاستهجان ، ثم يتبعون ذلك بوصف نوقهم وما تدنيه من مقاصدهم ، وقد كانت هى عمادهم ، وقد يصفون الخيل أيضا ثم يتبعون ذلك بالغرض الذى يريدون [2] » .

---

(١) عيار الشعر ١٢٦ .

(٢) محمد الخضرى : فى بيان الأخطاء العلمية والتاريخية التى اشتمل عليها كتاب الشعر الجاهلى ص ٧٠ .

وتطبيقا على بعض قصائد المفضليات من وجهة النظر هذه نرى أول قصيدة فى الديوان وهى قافية تأبط شرا ، يصدرها الشاعر بمقدمة فى وصف الطيف ، ثم يعرض قصة هربه من بجيلة عدوا على الأقدام ، ويصور سرعة جرية وقوة عدوه ، ثم يرسم صورة مثالية للفتى العربى كما يجب أن يراها متمثلة فى رفاقه الصعاليك ، ثم يعود إلى الفخر بتجشمه الأخطار مشيدا بكرمه وانفاقه وإهلاكه ماله فى سبيل اكتساب المحامد .

ويتضح الترابط النفسى بين هذه الموضوعات كلها ، فهى تدور جميعا فى فلك واحد هو رسم صورة لشخصية الصعلوك .

وبعيدا عن دائرة الشعراء الصعاليك نجد ذلك أيضا عند شعراء القبائل ، فالجميح [1] مثلا يبدأ قصيدته بتصوير نفار زوجته منه ، وسماعها وشاية رجل من أعدائه حرضها عليه ، ثم يصف نفسه بحنكة السن ، ويصور ذكاءه وتجربته فى الحياة ، ويعود إلى حديث زوجته وكيف أنها لا تعينه وقت شدته ، ثم يعود إلى نفسه مصورا كرمه الذى كان سببا فى فقره ، ثم يعود مرة أخرى إلى زوجته فيأمرها بالصبر ويؤملها الميسرة ، وهكذا اكتملت فيها وحدة الموضوع وترابطه مع وحدة الجو النفسى ، وكذلك الشأن مع الحصين بن الحمام المرى الذى يبدأ ميميته [2] بلا مقدمة ، ويختمها بحديث شجاعته واستهانته بالموت ، وبينهما فخر بقبيلته ووصف لمعركة خاضوها ، وتصوير لفرسانها ودعاء على أعدائها وذكر لأدوات القتال ، وحديث عن الغنائم .

ويتكرر الموقف عند سلامة بن جندل فى بائيته المشهورة [3] يقدم لها بأسفه على شبابه ، ويفخر بجوده وجود قبيلته ، ويصور اعتزازه بقومه فى السلم والحرب ، ويصف الخيل ونفعها وسرعتها ، ثم يصف فرسان قومه مفتخرا بكرمهم ونجدتهم وصبره على الشدائد . ففيها نجد تعددا فى الجزئيات ولكننا لا نجد بينها تنافراً أو نشوزا .

ويقف المدح وحده بين هذه الموضوعات ، ففى قصائده نرى هذا التنافر وهو أمر مقرر فى النقد العربى ، فلم يكن منهج القصيدة كما صوره ابن قتيبة [4] من المقدمات وحسن الخروج والغرض والخواتيم إلا نموذجا لقصيدة المدح بصفة خاصة . وهنا قد يظهر عدم الترابط الموضوعى بين جزئياتها ، ولكن يظل الجو النفسى رابطا بينها من ناحيتين :

---

(١) المفضلية ٤ ص ٣٤ .
(٢) المفضلية ١٢ ص ٦٤ .
(٣) المفضلية ٢٢ ص ١١٩ .
(٤) الشعر والشعراء / ١٤ - ١٥ .

الأولى حرص الشاعر على الشكل التقليدى واعتزازه به بصرف النظر عن الموقف النقدى بعد ذلك من القول بالتفكك أو الترابط ، والأخرى : حرصه فى مقدماته على أن يبرز المتاعب والآلام النفسية والجسدية التى عاناها حتى يصل إلى الممدوح ، وتتمثل آلامه النفسية فى حديث المقدمات بما فيها من بكاء طللى ، أو وصف ظعن ، أو حسرة على الشباب أو غير ذلك ، وتتمثل الآلام الجسدية فى عرض الرحلة ومشاق الصحراء ، ثم يصل إلى المدح راجيا أن ينال بعد معاناته السابقة ما جاء فى طلبه ، فهنا يوجد الرابط النفسى قائما بين موضوعات القصيدة .

ومن نماذج قصائد المدح ما نراه عند الحارث بن حلزة [1] ، إذ يبدأ القصيدة بوصف ديار صاحبته ، وساكنها من الوحش بعد عفائها ، ثم يصف الناقة ورحلته عليها ومتاعب السفر ، ثم يمدح الملك الذى يقصده . وهو أمر نجد نظيرا له عند المثقب العبدى فى مدح النعمان بن المنذر [2] حيث يقدم للقصيدة بذكر بخل صاحبته عليه ، ويصف الرحلة والصحراء والناقة ، ثم يصف جيش النعمان ، وخيله ، وسلاحه ، ليطلب منه أن يطلق سراح قبيلته . وواضح أن وحدة الجو النفسى تبرز فى القصيدة كلها ، حتى فى المدح الحماسى والحربى ، وذلك لأنه يريد من ممدوحه أن يطلق سراح الأسرى من قومه ، فجاء المدح حربيا لإرضاء نفس الممدوح من ناحية ، ولتحقيق مطلبه النفسى من ناحية أخرى . على هذه الصورة ظهرت الوحدة الموضوعية فى كثير من القصائد ، فلم يعد الأمر فى حاجة إلى مزيد من البحث عن فلسفة خاصة وراء تعدد موضوعات القصيدة كما شغل بعض الباحثين نفسه بالبحث عنها ، فرأى الرحلات المتكررة على صدر الصحراء قد أوحت بأسلوب القصيدة وعناصرها من حيث البدء بالغزل إلى وصف وحش الفلاة ، إلى المدح والفخر والتحريض والاعتذار ، والهجاء ، مما أفقدها الوحدة الموضوعية وجعلها غير مترابطة الأجزاء ، بل إن الأبيات قد تتغير دون أن يتغير المعنى العام ، لأن كل بيت مستقل فى معناه ، تام بنفسه . ويصل من ذلك إلى أن تعدد الخواطر قد أخل بالبناء الفنى للقصيدة ، وجعل أبياتها تتوالى طفرة بعد طفرة ، كأنها قطع متناثرة يجمعها إطار واحد هو الوزن والقافية [3] .

(١) المفضلية ٢٥ ص ١٣٢ .
(٢) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ .
(٣) انظر أمراء الشعر الجاهلى د . صلاح الهادى : ٣٩ .

وهذا الاتهام خطير على إطلاقه فى الحكم على القصيدة الجاهلية ، وربما كان من حسن حظ هذه القصيدة أن ترد فى المفضليات مخالفة لكل هذه الأحكام ، خاضعة لمنهج مترابط موضوعيا ، أو على الأقل نفسيا .

إن ما يصدر عنه شعراء المفضليات من تلقائية الإنشاء بالإضافة إلى التزامهم بظروف قبلية خاصة جعلت من قصائدهم وحدات فنية متكاملة ، ليس فيها نشوز أو نفور عن السياق النفسى للقصيدة .

إن الربط بين الموضوعات من الجانب النفسى يخفف ـ بلا شك ـ من حدة ذلك الهجوم الذى واجهته القصيدة الجاهلية حتى فى أبعد الموضوعات عن التخصص ـ أعنى موضوع الحكمة ـ حيث نرى الشاعر يوظفه لخدمة موضوع قصيدته إذا كان فى مجال الحرب أو السلام ، فقد يربط الحكمة بطبيعة هذا الموضوع أو ذاك ، إذ قد تصبح الحكمة فى الحرب من وجهة نظر الشاعر مرهونة بخوضها ومعاناة ويلاتها ، وقد يبدو الشاعر فى الوجه الآخر مناقضا لذلك ، إذ ربما ظهر لنا فى ثوب حكيم يدعو إلى السلم ويلعن ما تجره الحرب من ويلات .

وعلى أية حال فإن الفيصل بين القصيدة والمقطوعة لا يعد الفاصل الوحيد بين الوحدة الموضوعية من عدمها ، فربما خرجت المقطوعة إلى معالجة أكثر من موضوع ، وربما طالت القصيدة وظلت فى دائرة الموضوع الواحد مهما تعددت جزئياته ، وهنا تظل القيمة الكبرى الواضحة والمسيطرة لتلك الوحدة النفسية التى يحسن أن نتلمسها فى القصيدة .

الفصـــل الثـــانى

المقدمـــات والخـــواتيم

أولا : المقدمــات :

(١) المقدمات الطللية .
(٢) المقدمات الغزلية .
(٣) مقدمـات أخــرى .
* الظعـن .
* الشيب والشباب .
* الطيــف .

ثانيا : الخــواتيم ..

أولا : المقدمـــات

إلى جانب الشكلين السابقين : المقطوعة والقصيدة الطويلة التى تخلو من مقدمة نرى الشكل التقليدى الثابت الذى نعرفه للقصيدة العربية ، والذى توارثته أجيال الشعراء بعد العصر الجاهلى حتى فترة متأخرة فى تاريخ الأدب العربى ، وهو شكل كان أشد الأشكال الثلاثـة انتشارا فى الشعر الجاهلى حتى أصبح هو الذى يمثل الذوق العام الذى فرض سلطانه على هذا الشعر ، وأخذ فى نفوس الشعراء شكل المقدسات التى لا يخرجون عليها إلا فى بعض التفاصيل والجزئيات .

واستقرار هذا الشكل العام ، وثبات تقاليده الفنية ، والتزام الشعراء به ، تدل كلها على أن الشعر العربى قد اكتمل نضجه قبل الإسلام ، وأصبح هذا الشكل التقليدى هو المثـال الـذى يحتذيه الشعراء ، ويرون فيه صورة القصيدة العربية المتكاملة كما أصل لها تقـاليدهـا روادهـا الأوائل . وهى قضية دفعت الباحثين إلى محاولات لتعليلها ، فذهب الـدكتور محمد حسين إلى أنه « لا يمكن تعليل النضج والاكتمال للقصيدة الجاهلية قبل الإسلام فى أمة بدوية متقطعة ممزقة أمية ليس لها دولة ولا صولة ، إلا أن يكون من صنيع الله الذى وجه العرب إليه ، وألهمهم إياه ليكن ممهدا لنزول القرآن الكريم بهذه اللغة التى شرف الله قدرها ، وخلدها به [1] » . ويرى الدكتور يوسف خليف أن المسألة لا تحتاج إلى تعليل ، لأنها تمثل مرحلة من مراحل تطور طبيعى مرت به القصيدة العربية منذ نشأتها الأولى المجهولة إلى أن أخذت صورتها المتكاملة الثابتة فى عصر حرب البسوس [2] .

فى هذه المرحلة من تاريخ العصر الجاهلى وصلت إلينا القصيدة العربية وقد اكتملت لها تقاليدها ومقوماتها الفنية . ومن بين هذه التقاليد تلك المقدمات التى جرى أكثر شعراء العصر على أن يستهلوا بها قصائدهم ، وهى مقدمات أصبحت « اللحن المميز » للقصيدة

(١) أساليب الصناعة فى شعر الخمر والناقة / ٩٥ .

(٢) الشعر الجاهلى : نشأته وتطوره (مجلة عالم الفكر . المجلد الرابع سنة ١٩٧٤) .

العربية القديمة يستهل بها الشعراء مطولاتهم (١) ، أو ـ كما يقول ابن رشيق ـ « الشعر قفل أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة (٢) » .

(١)

المقـــدمة الطلليـــة

المقدمة الطللية هي أشهر مقدمة عرفها الشعر الجاهلي ، وأوسع مقدماته انتشارا ، وهي مقدمة وجدت في نفوس الشعراء الجاهليين هوى شديدا لارتباطها ببيئتهم المادية ، وطبيعة حياتهم الاجتماعية ، وأخذت منذ العصر الجاهلي نفسه شكلا تقليديا ثابتا ظهر في أكثر قصائده الطويلة ، وظلت مسيطرة على الشعر العربي فترة تاريخية حتى بعد أن أعلن أبو نواس ثورته الفنية المشهورة عليها بعد أكثر من ثلاثة قرون ، هي عمر القصيدة منذ ظهورها مكتملة ناضجة في عصر حرب البسوس حتى القرن الثاني الذي ظهر فيه أبو نواس . بل إن أبا نواس نفسه ـ وهو حامل لواء هذه الثورة ـ لم يستطع أن يرفض تماما هذه المقدمة ، فظهرت عنده في بعض قصائده التي اصطنع فيها الأسلوب التقليدي ، وحرص على أن يحقق لها مقومات القصيدة العربية الأصيلة .

وقد شغلت هذه المقدمة النقاد القدماء والمحدثين ، وحاولوا تفسيرها وتبرير ظهورها في مطالع القصائد الجاهلية ، فذهب ابن قتيبة إلى أنها تمثل جزءا أساسيا من القصيدة العربية يرتبط بأسباب نفسية حاول تحديدها في قوله « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكى وخاطب الربع واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد ، وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي

(١) الدكتور يوسف خليف : مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية (مجلة المجلة ـ العدد ١٠٠ ـ أبريل ١٩٦٥) .

(٢) العمدة ١ / ٢١٨ .

لصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وانقضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح ، وفضله على الأشباه ، وصغر فى قدره الجزيل ، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد [1] » .

ومن هذا المنهج الذى حدده ابن قتيبة للقصيدة العربية بصفة عامة يمكن أن نستخلص عدة حقائق :

أولها : اهتمامه الشديد بالمقدمة انطلاقا من رؤيته لها على أن لها طرفين : الأول واقعى حيث يحدد أبعاد الموقف الطللى حين يربطه بالبيئة ذاكرا طبيعة أهل البادية . والثانى نفسى حين يصور تأثير الغزل ، ووقعه على النفس البشرية وتأثيره فيها ، وذلك بحكم الفطرة الإنسانية .

ثانيها : أنه جمع فى حديثه بين المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية ، وكأنه يرى أنه يجب على الشاعر أن يبدأ قصيدته بإحدى المقدمتين ، أو بهما فى وقت واحد .

ثالثها : أنه اهتم بصياغة المنهج العام لقصيدة المدح بصفة خاصة ، وهو يرى أنها لابد أن تتكون من ثلاث انتقالات كبرى : المقدمة ، ثم الرحلة ، ثم الموضوع الأساسى وهو المدح .

رابعها : أنه لم يغفل المتلقى الذى يسمع القصيدة ، وهو الممدوح إذا كانت القصيدة فى المدح ، أو الناقد بصفة عامة ، ولذلك فهو يرى أن كلا من الإطالة والتقصير يعد عيبا وخللا يؤخذ على الشاعر .

خامسها : أنه تنبه إلى أهمية خاتمة القصيدة كما تنبه فى البداية إلى أهمية مقدمتها ،

---

(١) الشعر والشعراء ١/١٤ ، ١٥ .

وهو يرى أن هذه الخاتمة شيء ضروري حتى لا ينتهي الشاعر من قصيدته دون أن يتنبه المستمع إلى ذلك .

وحاول ابن رشيق أن يعلل لظهور هذه المقدمة تعليلا آخر يربط بينها وبين طبيعة الحياة الجاهلية ، فقال « كانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم ، وليست كأبنية الحاضرة ، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازا ، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ، ولا يمحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل [1] » .

واختلفت آراء المحدثين اختلافا كبيرا ، وتباينت وجهات نظرهم تباينا بعيد المدى ، فذهب المستشرق الألماني فالتر براونة [2] إلى أن « القطع التي تطالعنا في صدور القصائد الجاهلية ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها ، وإنما هي غاية في نفسها » ، وينكر ما ذهب إليه ابن قتيبة ، ويرى أنه تفسير غريب بعيد الاحتمال ، لأنه ليس في حاجة إلى طلب الاصغاء من مجتمعه ، وجذب انتباهه إليه لأن هذا المجتمع البدوي مشغول بشاعره ، وينتهي إلى أن هذه المقدمة تخضع لفكرة واحدة هي « اختبار القضاء والفناء والتناهي » وأن الشاعر الجاهلي - ككل انسان في كل زمان ومكان - مشغول دائما بالسؤال عن وجوده ومصيره ونهايته ، وأنه يشعر دائما بتهديد القضاء وتوعد الفناء . فاتخذ من مقدمات قصائده مجالا للتعبير عن هذا الاحساس ، وفرصة لتصوير خوفه من مصيره المجهول في الحياة ، وكأنه يتساءل هل ستكون حياته مثل الديار تطفح بالحركة والحياة يوم أن يكون أهلها في ربوعها ، ثم تتحول إلى قفار موحشة يخيم عليها السكون والموت ، وتتبدل من أهلها وحوشا ؟ وهكذا يرى براونة أن هذه المقدمات صدرت عن تفكير الشاعر الجاهلي في قضية الوجود والمصير التي لم تدفعه إلى التشاؤم ، وإنما دفعته إلى الاقبال على الحياة ، واستئناف الرحلة بروح قوية ، ومن هنا ظهرت الرحلة في أعقاب المقدمة .

وتلقى الدكتور عز الدين إسماعيل آراء المستشرق الألماني فأعاد عرضها وحاول أن يضيف إليها أدلة جديدة من أقوال الفلاسفة المحدثين [3] ، مصرحا بأنه يختلف مع ابن

---

(١) العمدة ١ / ٢٢٦ .

(٢) الوجودية في الجاهلية (مجلة المعرفة السورية - السنة الثانية - العدد الرابع - حزيران ١٩٦٣) .

(٣) النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي (مجلة الشعر - السنة الأولى - العدد الثاني فبراير ١٩٦٤) .

قتيبة اختلافا جوهريا ، إذ يرى أن هذه المقدمة ليست موجهة إلى الخارج ، وإنما هى تعبير يجسم ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها ، ويعبر عن موقفه من الحياة والكون وما فيهما من عناصر خفية هى التناقض واللاتناهى والفناء ، وهى عناصر جعلته لا يشعر بأى اطمئنان إزاء الحياة ، فالمقدمة هى المجال الذى صور فيه إحساسه بهذه العناصر الكونية الثلاثة وسجل موقفه منها . وينتهى إلى أن هذه المقدمة كانت تعبيرا عن أزمة الإنسان فى ذلك العصر ، عن موقفه من الكون وخوفه من المجهول .

وجاء الدكتور يوسف خليف [1] فرفض هذين التفسيرين ورأى فيهما تكلفا لفروض أبعد ما تكون عن طبيعة البيئة التى ظهرت فيها هذه المقدمات والحياة التى ارتبطت بها ، وتعسفا لتفسيرات تسلك سبلا غريبة أبعد ما تكون عن نفسية الشاعر الجاهلى ، وعاد بالظاهرة إلى صورتها الطبيعية البسيطة ، فرآها - فى وضعها الطبيعى - تمثل القسم الذاتى فى القصيدة الجاهلية التى دارت فى فلك القبيلة التزاما بالعقد الفنى بينها وبين شعرائها ، وأنها لم تكن - فى حقيقة أمرها - أكثر من فرصة أتاحتها التقاليد الفنية ليتخفف فيها الشعراء من التزاماتهم القبلية التى يفرضها عليهم هذا العقد ، ويفرغوا فيها للتعبير عن ذواتهم وشخصياتهم فى محاولة جاهدة لتحقيق وجودهم الضائع فى زحمة هذه الالتزامات ، وأنها جاءت تعبيرا طبيعيا عن تلك الظاهرة الطبيعية فى المجتمع البدوى ، ظاهرة « الحركة » التى كانت نتيجة طبيعية للتفاعل الحتمى بين البيئة والحياة .

والصورة العامة للمقدمة الطللية صورة طبيعية بسيطة ، ترتبط بالبيئة الطبيعية التى ظهرت فيها ، « فهى تدور عادة حول الحديث عن الأطلال أطلال ، ديار الحبيبة الراحلة التى عفت وأقفرت بعد رحيلها ، وما يراه الشاعر فيها من آثار الحياة الماضية التى كانت تدب فيها أيام أن كانت آهلة بأصحابها ، قبل أن تتحول بعدهم إلى مجرد أطلال مقفرة موحشة ، تسفى عليها الرمال فتحجبها وتخفى معالمها ، وتهب عليها الرياح فتكشفها وتبدى رسومها ، وأسراب الحيوان الوحشى تسرح فى ساحتها آمنة مطمئنة حيث لا إنسان يفزعها أو يثيرها . وفى أثناء ذلك يتذكر الشاعر صاحبته البعيدة النائية ، فيصف جمالها

---

(١) انظر : مقدمة القصيدة الجاهلية : محاولة جديدة لتفسيرها (مجلة المجلة - العدد ٩٨ - فبراير ١٩٦٥) .
ومقدمة الأطلال فى القصيدة الجاهلية : دراسة موضوعية وفنية (مجلة المجلة - العدد ١٠٠ - أبريل ١٩٦٥) .

وحسنها ، ويستعيد إلى خياله ذكرياته معها ، فيحن إليها ، ويتحسر على أيامه معها ، ويصور حبه وغرامه ، وآلامه وأحزانه ، ويأسه وحرمانه ، فيذرف الدموع ، ويسفح العبرات [1] » .

وأكثر ما يتراءى الشاعر فى هذه المقدمة يتراءى واقفا بها ، مستوقفا أصحابه ، باكيا ذكرياته التى عاشها فيها يوم أن كانت عامرة بأهلها ، والتى طوتها الرمال بعد رحيلهم عنها ، منطلقا فى ذلك من رؤيته لعالمه الواقعى الذى يراه أمامه ، أو من رؤيته لعالمه الخيالى الذى يسترجع ذكرياته البعيدة ، وكثيرا ما يتجه إلى الطلل يبثه شكواه وآلامه وأحزانه ، وكأن هذا الطلل تحول فى نفسه إلى معادل موضوعى للحبيبة الراحلة . ومن هنا كان الطلل محورا للتصوير النفسى والواقعى فى آن واحد ، فالطلل واقع عند الجاهليين يستطيع الشاعر من خلاله أن يسقط عليه أحاسيسه الخاصة ، أو يسترجع عبره ذكريات حبه الماضية .

وتتضح فى المقدمة الطللية ذاتية الشاعر حيث نراه فيها يتحدث بضمير المتكلم ، وكأنه وحده هو الباكى على الراحلين ، أما من حوله فلا دور لهم ، ولا تأثير للطلل عليهم إلا ما يكون من مواساته وتعزيته ، وكأنه يعبر عن سقوطه وحده فى هذا العالم ، وربما حاول أن ينهض من تعثره وسقوطه فيقرر الرحيل . ولنبدأ فى هذا الموقف مع الشاعر المفضلى عبد الله بن سلمة الغامدى حيث يقول فى مطلع إحدى مفضلياته : [2]

لِمَنِ الدِّيارُ بِتَوْلَعٍ فَيَبُوسِ ... فَبَيَاضُ رَيْطَةَ غَيْرَ ذَاتِ أَنِيسِ
أَمْسَتْ بِمُسْتَنِّ الرِّيَاحِ مُغِيلَةً ... كالوَشْمِ رُجِّعَ فى اليَدِ المَنْكُوسِ
وكأنَّما جَرُّ الرَّوَامِسِ ذَيْلَهَا ... فى صَحْنِهَا المَعْفُوِّ ذَيْلُ عَرُوسِ
فَتَعَدَّ عَنهَا إِذْ نَأَتْ بِشِمِلَّةٍ ... حَرْفٍ كَعُودِ القَوْسِ غَيْرِ ضَبُوسِ [3]

فالشاعر هنا يصف ديار حبيبته ، وأطلالها الدارسة ذاكرا تأثير الرياح فيها حيث أخفت معالمها ومحت آثارها ، يذكر كل هذا بمنتهى الحزن والألم والأسى ، ولكنه

---

(١) الدكتور يوسف خليف : مقدمة الأطلال فى القصيدة الجاهلية (مجلة المجلة . العدد ١٠٠ - أبريل ١٩٦٥) .

(٢) المفضلية ١٩ ص ١٠٥ .

(٣) الأبيات ١ - ٤ مستن الرياح : موضع تحركها . مغيلة : مطموسة المعالم . المنكوس : الذى أعيد وشمه مرة أخرى ، صفة للوشم . الشملة : الناقة السريعة . الحرف : الناقة الضامرة . الضروس : السيئة الخلق .

لا يستسلم لهذا اليأس ويحاول أن يتخلص منه عن طريق الرحلة لعله يجد فيها ما يبعده عن هذا الحزن واليأس .

وهذا الحزن واليأس والأسى نجده كثيرا فى مقدمات الأطلال ، ولنقرأ شاعرا آخر هو الحارث بن حلزة اليشكرى [1] حيث يقول :

لِمَنِ الدِّيَارُ عَفَوْنَ بالحَبْس ... آياتُها كمَهَارِق الفُرْسِ
لا شَىءَ فِيهَا غيرُ أَصْوِرَةٍ ... سُفْعِ الخُدودِ يَلُحْنَ كالشَّمْسِ
أو غيرُ آثارِ الجِيَادِ بأَعْرَاضِ ... الجَمَادِ وآيةِ الدِّعْسِ
فحبَسْتُ فيهَا الرَّكْبَ أَحْدِسُ فى ... كلِّ الأمُورِ وكُنتُ ذَا حَدْسِ
حتَّى إذَا التَفَعَ الظِّبَاءُ بأطْرَافِ ... الظِّلَالِ وقِلْنَ فِى الكُنسِ
ويَئِسْتُ ممَّا قَدْ شُغِفْتُ بِهِ ... منها ، ولا يُسْلِيكَ كاليَأْسِ
أَنْمِى إلى حَرْفٍ مذكَّرَةٍ ... تَهِصُ الحَصَى بمَوَاقِعٍ خُنْسِ [2]

فهو يتساءل عن أصحاب هذه الديار التى درست وامحت ، ولم يبق شىء يدل عليها أو على أصحابها ، وكأنها بالنسبة له كالصحف الفارسية التى لا يستطيع أن يفهمها ، فهى لا تعطيه إجابات لما يتساءل عنه ، ثم يصور ما حل بها بعد رحيل أصحابها عنها من قطعان البقر الوحشى ، وحين وقف أمام هذه الديار وأزعجه ما آلت إليه استوقف أصحابه بها ليشاركوه تعجبه وحزنه ، حتى إذا اشتد حر الهاجرة ولم يعد يحتمله ، انتابه اليأس تماما وتملكه ، وأدرك أن صاحبته لن تعود ، فلم يجد أمامه من سبيل يلجأ إليه إلا الرحلة فى الصحراء الفسيحة المترامية الآفاق التى ينسى الإنسان فيها كل شىء ، والتى اعتاد الشاعر الجاهلى أن يدفن فى رمالها أحزانه وهمومه .

والموقف الطللى لا ينتهى دائما بتصوير اليأس على هذا النحو المباشر ، إذ قد ينتهى على النقيض ، فلا يأس ولا استسلام يملأ نفس الشاعر ، ولكنه الوفاء للحبيبة الراحلة هو

---

(١) المفضلية ٢٥ ص ١٣٢ .

(٢) الأبيات ١ ـ ٧ . المهارق : الصحف . الأصورة : جمع صوار ، وهو قطيع البقر . الأعراض : النواحى . آية الدعس : آثار السير على الرمال . الكنس : جمع كناس ، وهو الموضع الذى تستتر فيه الظباء . أنمى : ارتفع . المواقع : مطارق الحداد . الخنس : القصار .

الذى يملأ غليه نفسه ، وذلك على الرغم من ابتعادها عنه ، وبكائه ديارها ، ونجد نموذجا لهذا الشاعر المخلص ا رى عند عوف بن الأحوص [1] حيث يقول :

وهُدِّمَتِ الـ ـيَاضُ فَلَمْ يُغَادَرْ ... لِحَوْضٍ مِنْ نَصَائِبِهِ إزَاءُ
لِخَوْلَةَ إذْ هـ مَغْنىً ، وأهْلِى ... وأهْلُكِ ساكِنُونَ مَعًا رِئاء
فَلَأْياً ما تَبينُ رُسُومُ دَارٍ ... وما أبْقَى مِنَ الحَطَبِ الصِّلَاءُ
وإنِّى والَّذِى حَجَّتْ قُرَيْشٌ ... مَحَارِمَهُ وما جَمَعَتْ حِرَاءُ
وشهرِ بَنى أُمَيَّةَ والهَدَايا ... إذَا حُبِسَتْ مُضَرِّجَها الدِّمَاءُ
أذُمُّكِ ما تَرَقْرَقَ ماءُ عَيْنِى ... عَلَىَّ إذاً مِنَ اللهِ العَفَاءُ [2]

فعوف هنا يصف آثار ديار « خولة » بعد هجرها لها ، ثم يقسم بالمشاعر المقدسة أن يظل وفيا مخلصا لها ، وكأنه ما زال يعيش على أمل اللقاء بها ، وتبدو التجربة الطللية هنا تجربة حية حتى لنظن أن الشاعر قد عاشها واقعا اجتماعيا بالإضافة إلى الواقع النفسى الذى يمثل قاسما مشتركا بين المقدمات الطللية .

والملاحظة التى تثير التساؤل هى المرثية التى نظمها المرقش الأكبر فى رثاء ابن عمه [3] وبدأها بمقدمة طللية يقف فيها على دار صاحبته وقد أقفرت ، ثم يصف الظعائن ، ثم يرثى ابن عمه ، ثم تتعدد موضوعاتها بعد ذلك . وهذه القصيدة ـ فى رأى النقاد ـ من قصائد الرثاء النادرة التى بدأت بالغزل . وإذا جعلنا الطلل يتناسب ـ إلى حد ما ـ مع الرثاء حيث أن كلا يثير بكاء الشاعر وألمه وأحزانه ، فإن الغزل لا يتفق إطلاقا مع الرثاء ، فقد تغزل المرقش الأكبر بالظعائن الحسان . يقول :

هلْ بالدِّيَارِ أنْ تُجِيبَ صَمَمْ ... لو كانَ رسمٌ ناطِقاً كَلَّمْ
الدَّارُ قَفْرٌ والرسُوم كَمَا ... رَقَّشَ فِى ظَهْرِ الأدِيمِ قَلَمْ

---

(١) المفضلية ٣٥ ص ١٧٣ .

(٢) الأبيات ١ ـ ٦ . النصائب : الحجارة تنصب حول الحوض . الازاء : الموضع الذى يصب فيه ماء الدلو . الرئاء : المحاذاة والمقايلة ، يريد أن أهله وأهل صاحبته كانوا يقيمون فى هذه الديار متقابلين . شهر بنى أمية : يريد به شهر ذى الحجة . وقوله « إذا حبست مضرجها الدماء » يريد : إذا حبست الهدايا على البيت الحرام ، وقد ضرجتها الدماء . أذمك : أى لا أذمك . العفاء : الهلاك .

(٣) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ .

دِيارُ أسْمَاءَ الَّتى تَبَلَتْ ... قَلْبِى ، فعينى ماؤُهَا يَسْجُمْ
أضْحَتْ خَلاَءً نَبْتُهَا ثَئِدٌ ... نَوَّرَ فيها زَهْوُه فَاعْتَمّ
بَلْ هَلْ شَجَتْكَ الظُّعْنُ بَاكِرَةً ... كأنَّهنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمْ
النَّشْرُ مِسْكٌ والوجوهُ دَنَا ... نِيُر وأطرافُ البَنَانِ عَنَمْ [1]

ونجد فى بعض القصائد أن الشاعر يتسلى عن الطلل وما يجلبه له من البكاء بالطيف بدلا من حديث الرحلة ، وكأنه يجد فى هذا الطيف رفيقا محببا له ينقذه من واقعه اليائس الماثل أمامه فى أطلال الأحبة ، وذلك كما فى قول المرقش الأصغر : [2]

أمِنْ رَسْمِ دَار مَاءُ عَيْنَيْكَ يَسْفَحُ ... غَدَا مِنْ مُقَام أهْلُهُ وتَرَوَّحُوا
تُزَجِّى بِهَا خُنْسُ الظِّبَاءِ سِخَالَهَا ... جَآذِرُهَا بالجَوِّ وَرْدٌ وأصْبَحُ
أمِنْ بِنْتِ عَجْلاَنَ الخيالُ المُطَرَّحُ ... ألَمَّ ورَحْلِى سَاقِطٌ مُتَزَحْزِحُ
فلمَّا انْتَبَهْتُ بالخَيالِ ورَاعَنى ... إذَا هُو رَحْلِى والبِلاَدُ تَوَضَّحُ
ولكنَّهُ زَوْرٌ يُيَقِّظُ نائِماً ... ويُحْدِثُ أشْجَاناً بِقَلْبِكَ تَجْرَحُ
بكُلِّ مَبِيتٍ يَعْتَرِينَا ومَنْزِلٍ ... فَلَوْ أنَّها إذْ تُدْلِجُ اللَّيْلَ تُصْبِحُ
فولَّتْ وقَدْ بَثَّتْ تبَاريحَ ما تَرَى ... ووَجْدِى بِهَا إذْ تَجْدُرُ الدَّمْعَ أبْرَحُ [3]

فهو هنا يبكى لوقوفه على آثار دار صاحبته ، وقد صارت محلا للظباء والبقر الوحشى ، ثم ينتقل إلى وصف الطيف الذى زاره فى المنام ، وأثار فى نفسه أشجانا تجرح قلبه ، فلما انتبه من حلمه لم يجد إلا رحله ، ثم يلح عليه هذا الطيف فيأتيه فى كل مكان أو موضع ينزله ، ويتمنى لو قضى معه الليل كله ، حتى يطلع الصباح .

ويكرر المرقش الأصغر نفس الموقف مرة أخرى [4] حين يخاطب صاحبته ذاكرا اسمها

---

(١) الأبيات ١ ـ ٦ . الثئد : الذى أصابه الندى ، الزهو : اللون ، يريد ألوان الأزهار التى نورت فوق هذا النبات . أعتم : كثر والتف . النشر : الرائحة . العنم : شجر ثمره أحمر .

(٢) المفضلية ٥٥ ص ٢٤١ .

(٣) الأبيات ١ ـ ٧ . السخال : أولاد الظباء . الجآذر : أولاد البقر ، والضمير فيها يعود على الدار . الورد : الأحمر . والأصبح : أشد حمرة منه قليلا . توضح : تظهر .

(٤) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ .

فى بيتين متتاليين ثم يذكر اسمها مرة ثالثة فى البيت السادس لشدة تعلقه بها ، ويبكى ديارها بعد أن أصبحت قفرا خالية من أصحابها ، متخذا من ذلك موضوعا لضرب المثل بتقلب الدهر وأنه لا يدوم على حاله :

لابْـنِـةِ عجـلانَ بالـجَـوِّ رُسُـومْ ... لَمْ يَتَعـفَّيْن والـعَـهْـدُ قَدِيمْ
لابْـنـةِ عجـلانَ إذْ نَحْـنُ معـاً ... وأىُّ حالٍ مِنَ الـدَّهْـرِ تَدُومْ
أَمِـنْ ديارٍ تَعَـفَّـى رَسْـمُـهَـا ... عينُـكَ مِنْ رَسْـمِـهَـا بسَـجُـومْ
أَضْـحَـتْ قِفَـاراً وقَـدْ كَانَ بِهَـا ... فِى سَالِفِ الـدَّهْرِ أرْبَابُ الهُجُومْ
بَادُوا وأَصْـبَـحْـتُ مِنْ بَعْـدِهِـمُ ... أَحْـسِـبُـنِـى خَالِـداً ولاَ أَرِيمْ [1]

ثم يصور البرق أرقه وأطار النوم من عينيه ، ليصل بعد ذلك إلى الخيال وزيارته له :

أَرَّقَـنِـى الـلَيْلَ بَرْقٌ نَاصِـبُ ... ولَـمْ يُعِـنِّـى عَلَى ذاكَ حَمِـيمْ
مَنْ لِخَـيَالٍ تَسَـدَّى مَوْهِـنـاً ... أَشْـعَـرَنِى الـهـمَّ فَالـقَـلْبُ سقـيمْ
ولـيلةٍ بِتُّـهـاً مُسْـهِـرَةٍ ... قَدْ كَرَّرَتْـهَـا عَلَى عَيْنِـى الـهُـمُـومْ
لَمْ أغْـتَـمِض طُولَهَـا حَتَّى انْقَضَتْ ... أَكْـلَؤهـا بَعْـدَ ما نامَ الـسَّـلِيمْ [2]

وفى أحيان كثيرة يتخذ الشاعر من مقدمة الطلل وسيلة تمهد له الطريق لينفذ منه إلى حديث الحب والغزل ، على نحو ما نرى عند بشر بن أبى خازم : [3]

لِمَـنِ الـدِّيَارُ غَشَـيِتَـهُـا بالأنَـعُـم ... تَبْـدُو مَعَـارِفُـهـا كلَوْنِ الأَرْقَـم
لَعِـبَتْ بهـا رِيحُ الصَّبَـا فَتَنَكَـرَتْ ... إلَّا بقَـية نُؤَيِهَـا الـمُـتَـهَـدِّم
دارٌ لِبَـيْـضَـاءِ الـعَـوارضِ طَفْـلةٍ ... مهضُـومـةِ الكَشْحَينْ رَيَّا المِعْصَم
سَمِعَتْ بِنـا قِيلَ الـوُشَـاةِ فأصْبَحَتْ ... صَرَمْتَ حِبَالَكَ فى الخَلِيطِ المُشْئِم

---

(١) الأبيات ١ ـ ٥ . الهجوم : جمع هجمة وهى الجماعة من الإبل . لا أريم لا أبرح مكانى .
(٢) الأبيات ١١ ـ ١٤ . تسدى موهنا : أى تخطى إلينا بعد فترة من الليل . أكلؤها : أرعى نجومها . السليم : اللديغ .
(٣) المفضلية ٩٩ ص ٣٤٥ .

فَظَلِلْتَ مِنْ فَرْطِ الصَّبَابَةِ والهَوىَ طَرِفاً فُؤَادُكَ مثلَ فِعْلِ الأَيْهَمِ (١)

فهو يتساءل عن سكان هذه الديار بعد رحيل أصحابها ، وبعد أن تحولت الأماكن المعروفة فيها إلى أطلال تتناثر فيها آثارها ، وقد عصفت الرياح بما فيها فلم يبق منها إلا نؤيها المتهدم ، وهى صورة موحشة يجيب الشاعر على التساؤل الذى استهل قصيدته به بصورة غزلية مرحة ، فقد كانت هذه الدار دارا لفتاة جميلة ، بيضاء مشرقة الثغر لينة ناعمة ضامرة الخصر ممتلئة المعاصم ، وفتاته الجميلة هذه استمعت إلى أقوال الوشاة الذين حاولوا التفريق بينهما فانقادت لهم وتبعت أقوالهم ، ففارقته ورحلت عنه ، فتركته ذاهب العقل غير مستقر على حال .

وكما يتخلص الشاعر من هموم الطلل ويتسلى عنها عن طريق الرحلة أحيانا ، وعن طريق الطيف أحيانا أخرى يتسلى أيضا عن طريق الحديث عن الخمر ، فنجد شاعرا مثل عوف بن عطية (٢) يقول :

أمن آل مى عرفت الديارا بحيث الشقيق خلاء قفارا
تبدلت الوحش من أهلها وكان بها قبلُ حىٌّ فسارا
كأن الظباء بها والنعا ج ألبسن ومن رازقى شعارا
وقفت بها أصلا ما تبين لسائلها القول إلا سرارا
كأنى اصطحبت عقارية تصبعد بالمرء صرفا عقارا
سلافة صهباء ماذية يفض السابىء عنها الجرارا (٣)

فديار صاحبته أصبحت خلاء ، وسكنها وحش الصحراء بدلا من سكانها من البشر ، وقد وقف هو أمام هذه الديار - يتحرق شوقا إلى صاحبتها - شارد اللب كشارب الخمر الثمل ، ثم ينفذ من خلال هذه الصورة إلى الحديث عن الخمر ووصفها ، والحديث عن إطالة حبسها حتى تعتق ، وعن لونهاوصفائها . وكأنه يجد فيها منقذا يمد له يديه لينقذه من الهموم والأسى الذى ملأ عليه قلبه وعقله حين وقف أمام أطلال الحبيبة الراحلة .

(١) الأبيات ١ - ٥ . الطفلة بفتح الطاء : اللينة . المشئم : المتجه إلى الشام . الطرف : المضطرب . الأيهم : الذى ذهب عقله .
(٢) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ .
(٣) الأبيات ١ - ٦ . الرازقى : الثياب الرقيقة ، يصف بياض الظباء والبقر وحسنها . الماذية : التى تنحدر فى الحلق سهلة لينة . السابىء : الذى يشتريها .

والملاحظ فى كل المقدمات الطللية التى عرضت لها حتى الآن عند شعراء المفضليات أنها تشغل مقدمة القصيدة منذ البيت الأول ، ولذلك نسميها أحيانا بالمطلع الطللى فيما عدا قصيدة واحدة لجابر بن حنى التغلبى [(١)] أخر فيها حديث الطلل بعد أن صور أسفه على فراق شبابه ، وتعجب من عودة الصبابة إليه بعد الحلم ، ثم بعد ذلك بدأ يناجى ديار حبيبته ويتحدث عن وقوفه على رسومها بعد ما رحلت عنها :

أَلاَ يَالَقَـوْمِى لِلْجَـدِيدِ الْمُصَـرَّمِ ... ولِلحِلْمِ ، بعـدَ الـزَّلَّـة ، الْمُتَـوَّهمِ
وللمَـرْءِ يَعْتَـادُ الصَّبَـابـةَ بعـدَ مَا ... أَتَـى دُونَـهـا مَا فَرْطُ حَوْلٍ مُجَـرَّمِ
فيَا دَارَ سلْمـىَ بالصَّـرِيمَـةِ فاللِّوَى ... إلـى مَدْفَـعِ الـقِيقـاءِ فالـمُـتَثَلَّمِ
ظَلِلْتُ على عِرْفَـانِهَـا ضَيْفَ قَفْـرَةٍ ... لأقـضِـىَ منـهـا حاجـةَ الـمُـتَلَوِّمِ
أقـامَتْ بهـا بالصَّيْفِ ثُم تَذَكَّـرَتْ ... مَصَـائِـرهـا بَيْنَ الجَـواءِ فَعَيْهَمِ [(٢)]

ومن الصور الغريبة النادرة التى احتفظت بها المفضليات من هذه المقدمات ما نراه فى مقدمة عميرة بن جعل [(٣)] لقصيدة هجائية يهجو فيها رجلين ويتوعدهما بالسلاح ، فقد بدأ بداية تقليدية بالحديث عن أطلال الحى كيف مضت عليها السنون فعفت آثارها ، ولم يبق منها غير النؤى والأوارى والأثافى ، ثم على غير مثال سابق يقدم لنا مشهدين غير مألوفين فى مقدمات الأطلال : مشهد سبعين يعتركان فى ساحاتها المقفرة ، ويثيران من حولهما ترابا ينسج عليهما قميصين بالبين ممزقين ، ومشهد أكوام الحطب التى كانت الاماء قد جمعنه لوقود النار وقد أخذت الرياح والأمطار تبعثره فى كل مكان ، وكأنه بهذين المشهدين يمهد لجو القصيدة الملتهب بالهجاء والعراك والهراش الذى سيخوضه ضد هذين الرجلين :

ألاَ يا دِيَار الـحَـىِّ بالـبَـرَدَانِ ... خَلَتْ حِجَـجٌ بَعـدِى لَهُـنَّ ثَمَـانِ
فلَمْ يَبْقَ مِنْهَـا غَيْرُ نُوْىٍ مُهَـدَّمٍ ... وغَـيْرُ أَوَارٍ كالـرَّكِـىِّ دِفَـانِ
وغيرُ حَطُوبَـاتِ الـوَلاَئِدِ ذَعْذَعت ... بهَـا الـرِّيحُ والأمـطارُ كلَّ مَكَـانِ
قِفَـارٌ مَرَوْراةٌ يُحَـارُ بهَـا الـقَـطَا ... يَظَلُّ بهَـا الـسَّبْعَـانِ يَعْتَـرِكَـانِ
يُثيران مِنْ نَسْـجِ التُّرابِ عَليهمَـا ... قَمِـيصَـيْن أَسْمَـاطـاً ويَرْتَـدِيَانِ

(١) المفضلية ٤٢ ص ٢٠٩ .
(٢) الأبيات ١ ـ ٥ . المجرم : التام الكامل . المتلوم : القيم على حاجته .
(٣) المفضلية ٦٤ ص ٢٥٨ .

وبــالشَّــرَفِ الأَعْلَى وحُـوشٌ كأنَّهَـا   عَلى جَانبِ الأَرجَـاءِ عُوذُ هِجَـانِ [1]

هذه هى الصـورة الطللية بكل أشكالها وأبعادها عند شعراء الجاهلية فى ديوان المفضليات ، ولعلها تخلص بنا إلى تصوير الواقع الجاهلى كمـا عاشـه الشـاعر حين بكى آثار ديار صاحبته ، وربما الواقع النفسى الذى انتابه بعد رحيلها ، وربما عكس من خلاله حالته اليائسة من الحياة . وقد ذهب الدكتور شوقى ضيف إلى أن « أول صورة تلقانا فى قصائدهم هى بكاء الديار القديمة التى رحلوا عنها وتركوا فيها ذكريات شبابهم الأولى ، وهـو بكـاء يفيض بالحنين الـرائع [2] » . وهو حنين لا يمكن أن ينفصل عن صاحبة الشاعر وحبه لها ، ولا نستطيع أن نخرجه من دائرة الغزل كما حاول أن يفعل بعض البـاحثين حين نفى الصلة بين الطلل والغزل ، وجعلها نابعة « من الحنين إلى الوطن فليس من الغزل عنده أن يقف الانسان بمكان عاش فيه من قبل ، فحن إليه ووقف يسترجع ذكريات له تفرقت ، ويلهب مشاعره بوصال طواه الزمن ، ويتلهف على أمس قد يعود أو لا يعود [3] » . أو كما حاول باحث آخر أن يجعل من الأطلال المثير الصناعى لعاطفة الحب بديلاً من المثير الطبيعى وهو الحبيبة [4] .

وقـد ذهب آخـرون إلى أن الـطلل قد أدى وظيفتـه للمبـدع والمتلقى معـا فقد « أصبحت مقدمة لوحة الطلل بكل صورها وألوانها تؤدى وظيفة خلق هذا الجو الشعرى الذى يمنح الشاعر القدرة على القول ، لأنه يصبح فى حالة معاناة شعورية حادة ، تمده بالمشاعر التى تمكنه من التنفيس عن كل ما يحتبس فى نفسه من الإحساسات ، ويدور فى ذهنه من الأفكار والحوادث ، وهو فى نفس الوقت يهيىء الجو المناسب للمسـتمع الـذى يجد فى هذه المعاناة شبها لما يحسه هو ، فينشىء الشاعر بهذه البداية لنفسه

---

(١) الأبيات ١ ـ ٦ . الركى : الآبار ، جمع ركية . الحطوبات : أكوام الحطب . الولائد : الاماء . ذعذعت : فرقت . المروراة : المقفرة من الماء والنبات . . الأسماط : البالية . الشرف : المرتفع من الأرض . العوذ : الإبل معها أولادها . الهجان : الكرام .

(٢) د . شوقى ضيف : العصر الجاهلى / ٢١٢ .

(٣) د . أحمد الطاهر مكى : امرؤ القيس / ٢٦١ .

(٤) د . حامد عبد القادر : دراسات فى علم النفس الأدبى / ٥٦ .

ولسامعه وقارئه حالة شعورية مليئة بعواطف الحنين والشوق ، والاستعداد للانشاد أو الاستماع أو المتابعة ، يبتعد فيها الإنسان عن كل ما يحيط به أو يتصل بحياته القريبة [1] » وهو قريب مما يذهب إليه القدماء من التفسير النفسى للمقدمة الطللية كما نرى عند ابن قتيبة وابن رشيق .

وقد حاول غيرهم أن يفصل الطلل نهائيا عن الغزل ، فأدخله فى باب وصف الطبيعة الجامدة ، ملتمسا صحة ما يذهب إليه من صفات الطلل وتحديد الأماكن ، وما أبدعه الشعراء من صور فنية لبعر الآرام والأثافى والأوتاد وآثار البلى وأسراب الوحش التى تتخذ منه مرتعا ، وجردوا كل ذلك من ارتباطه العاطفى بالمرأة ، فتركوه بذلك مادة بلا روح ، ومن ثم جعلوه ميتا من موات الطبيعة [2] . ولا شك أنه قول يرده ما يرد من بكائيات فى المقدمة الطللية ، فلا معنى إذن لأن يبكى الشاعر كل صور الطبيعة . ثم لا يخفى أثر ظاهرة تكرار أسماء النساء فى مقدمة الطلل ، واتباعه رحلة الظعينة أو رحلة الشاعر نفسه ، فهى مسائل نفسية متلاحمة متداخلة تكشف عن حزنه ـ لا أمام المشهد الطبيعى ـ ولكن لارتباط هذا المشهد بصاحبته .

وهكذا جاء الطلل موضوعا هاما اشترك فيه عدد كبير من شعراء الجاهلية لما له من علاقة مباشرة بواقعهم ووجدانهم ، ولما يستثيره فى نفوسهم من الذكريات التى توافق طبيعة تجاربهم الشعرية . على أن هذا لا ينفى ظهور التلوين الشخصى فى مقدمات الطلل . وقد يتمثل هذا التلوين ـ كما رأينا ـ عند كل شاعر على حدة فى الاصرار على جانب معين من تصوير الطلل ، ربما كان الجانب الواقعى وربما كان الجانب النفسى ، وقد يتمثل فى طريقة معالجة الصورة الطللية وتسخيرها فى خدمة الموضوع الخاص بالقصيدة . ولكن يظل هناك دائما قاسم مشترك بين كل المقدمات على الرغم من هذه الفروق الفردية بين شاعر وآخر ، وتظل صورة الطلل قائمة على مناظر ثابتة وإن اختلفت زوايا النظر إليها بين شاعر وآخر ، وهى مناظر تتكرر بصفة عامة عند الشعراء . كما نرى المعجم اللفظى يكرر نفسه عند كثير منهم ، إذ تنتشر عندهم الألفاظ الموحية بمقدمات الصورة الطللية من الرسوم والديار والزوال والامحاء والإقفار ، كما تنتشر الصيغ الاستفهامية التى توحى بحيرة الشاعر فى موقفه منه : (أمن رسم دار) ، (هل بالديار

(١) د . نورى القيسى : وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية / ١٠ .
(٢) د . عبد العظيم قناوى : الوصف فى الشعر العربى ١ / ٢٢٧ .

أن تجيب صمم) ، (وهل تعرف الدار عفا رسمها) ، (أمن آل أسماء الرسوم الدوارس) ، (لمن دمن كأنهن صحائف) ، (لمن الديار غشيتها بالأنعم) ، (لمن الديار عفون بالحبس) ، (لمن الديار عفون بالجزع) ، وتكاد هذه الصررة الاستفهامية تمثل ظاهرة تنتشر فى كثير من المقدمات مسجلة حيرة الشاعر ، وربما رغبته فى الدخول إلى القصيدة من منطلق ذاتى يكشف عنه هذا التساؤل ويبقى بعد هذا تساؤل أخير لا أستطيع أن أنهى الحديث عن المقدمة الطللية دون أن أطرحه : أكانت هذه المقدمات تعبيرا عن واقع حي عاشه الشاعر الجاهلى وارتبط به نفسيا ، أم كانت تقليداً اصطلح عليه الشعراء فى هذا العصر ؟

يرى الدكتور يوسف خليف [1] أن هذه المقدمة « بدأت بداية طبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلية ، وهى المرحلة التى عاصرت حرب البسوس ، ثم تحولت إلى مقدمة تقليدية عند شعراء المرحلة الثانية من حياة هذا الشعر ، وهى المرحلة التى عاصرت حرب داحس والغبراء » ، ولكنه يقرر « أن القضية كلها ، قضية البداية والتحول والمعاصرة ، قضية تقريبية ، فليس من اليسير أن نحدد قضايا الفن بحساب السنين » ، ويؤكد ذلك بأن فى شعر الشعراء الذين ظهروا فى أواخر العصر الجاهلى ما يدل على أن هؤلاء الشعراء أخذوا يحسون أنه لم يعد هناك جديد يستطيعون إضافته إلى شعرهم ، وهو إحساس سجله عنترة ـ وهو من شعراء المرحلة الثانية ـ فى مطلع معلقته عندما استهله بهذا السؤال الصريح الذى يثير مشكلة نقدية خطيرة :

هل غادر الشعراء من متردَّم ... أم هَل عَرفْت الدارَ بعدَ توهُّم ؟

كما سجله من بعده كعب بن زهير فى بيته المشهور :

ما أرانا نقولُ إلاَّ مُعَارا ... أو معاداً من قولنا مكرُورا

وفى ظل هذا التطور أخذت هذه المقدمة وضعها التقليدى فى مطالع القصائد الجاهلية ، وأصبحت « اللحن المميز للقصيدة العربية فترة غير قصيرة من تاريخها الطويل » .

---

(١) مقدمة الأطلال فى القصيدة الجاهلية ـ مجلة « المجلة » العدد ١٠٠ ـ أبريل ١٩٦٥ .

وينظر الدكتور محمد مندور [1] إلى المسألة من زاوية أخرى ، فلا يربطها بتطور فنى يواكب تطور حياة الشعر الجاهلى الفنية ، وإنما يردها إلى عوامل نفسية بصرف النظر عن الواقع ، ويحاول أن يركز على الجانب النفسى من الظاهرة بعيدا عن ارتباطها بالواقع أو انفصالها عنه ، فالأمر عنده « ليس أمر تقليد أو موضوع يقال فيه الشعر ، وإنما هو أمر الشاعر نفسه ، فهو إذا كان موهوبا استطاع أن يخلق فى نفسه الجو الشعرى الذى يريده ، ومتى خلق هذا الجو استطاع أن يعبر عن حزنه بوصف أطلال لم يرها ، ويأتى هذا الوصف صادقا مؤثرا جميلا ، وعلى العكس من ذلك قد يرى شاعر آخر مئات من الأطلال يحاول وصفها فلا يصل إلى شىء ، لأنه غير موهوب ، ولأنه لا يملك القدرة على الانفعال ، ثم على التعبير عن انفعاله فى صيغة شعرية » .

والدكتور مندور بهذا لا يفصل فى القضية ، وإنما يعيدنا إلى التساؤل نفسه : أكان الطلل واقعا جاهليا أم كان تقليدا فنيا ؟ وكأنه يريد أن يتحول بالمسألة إلى ظاهرة فردية ترتبط بالشعراء حين يجعلها واقعا نفسيا بصرف النظر عن الواقع الاجتماعى ، وهو تفسير يلقى بالمسألة فى تيه غامض لا نستطيع أن نحدد فيه مَنْ مِنَ الشعراء عبر عن واقعه الاجتماعى ومن منهم عبر عن واقعه النفسى ، وكأن الظاهرة تصبح قابلة لأن تكون طبيعية أو تقليدية .

وفى ظنى أن المسألة يمكن أن نجد لها حلًا إذا نظرنا إلى شعراء العصر الجاهلى لنرى مَنْ منهم تعلق بالطلل وحده ، ومن منهم تعلق بغيره ، فلم ترد عنده المقدمة الطللية وإنما افتتح قصائده بصور المقدمات الأخرى ، أو جاءت قصائده بلا مقدمات . ولعل هذا الاختيار يكون له ما يبرره من واقع حياة الشاعر الذى ربما يكون قد وقف فعلا على الأطلال ، وربما عكس حالته النفسية اليائسة الحزينة بعد رحيل صاحبته ، وخاصة لأن الرحلة كانت مقوما أساسيا من مقومات الحياة الجاهلية . وبهذا لا نلقى بالعبء على التقليد وحده ، ولا على الجانب النفسى وحده ، فللمسألة أبعادها الواقعية والنفسية جميعا .

أما تفسير ابن قتيبة الذى أشرت إليه من قبل فلا تعارض بينه وبين هذه المحاولة ، لأن ابن قتيبة قصد بتفسيره شعر المديح دون غيره من موضوعات الشعر الأخرى ، وقد أدت رؤيته للمدح إلى إهمال الشاعر ، ولأن ما أوشك أن ينفيه من واقعية الطلل أمر يصح فى عصور أخرى تالية لم تشهد الطلل ، ولكنها شهدت الشعر وسيلة للارتزاق مما يؤدى به إلى التكلف والصنعة بعيدا عن الطبع الأصيل الذى ظهر واضحا عند الجاهليين .

---

(١) النقد المنهجى عند العرب ص ٧٥ .

(٢)

المقـدمة الغـزلية

لم تكن المقـدمة الطللية ـ على ما كان لها من سيطرة على الشعر الجاهلي ـ الصورة الوحيدة لمقدماته ، وإنما كانت هناك صور أخرى من هذه المقدمات احتلت مكانها التقليدى فى مطالـع القصـائد الجاهلية ، وربما كانت أكثر هذه الصور الأخرى انتشارا فى الشعر الجـاهـلى ، وأقـربهـا نسبـا إلى مقـدمـات الأطلال ، المقدمات الغزلية ، وهى مقدمات لا تتحدث عن أطلال الحبيبة وإنما تتحدث عن الحبيبة نفسها [١] .

وقد جرى بعض الباحثين اتباعا لمصطلحات النقاد العرب القدماء على تسمية هذه المقـدمـة النسيب ، على أننى ـ اتفاقاً مع الدكتور أحمد الحوفى ـ لا أرى حدودا قاطعة بين الغزل والنسيب والتشبيب ، وأن الغزل هو أولاها بالاستعمال ، لأنه أكثرها شيوعا ، على أن نعنى به كل حديث يتصل بجمال المرأة ويثير ذكرياتها [٢] .

وقد حرص بعض الباحثين على التفرقة بين المقدمتين : الطللية والغزلية انطلاقا من واقع التجربة الشعرية فذهب إلى أن « الفرق بين شعر الأطلال وشعر الوصف الغزلى أن الأول كان تعبيرا وجدانيا ينبعث من هذه المظاهر الخارجية وهو لذلك أحفل بالحياة من هذا النوع من الغزل الذى لم يكن إلا تعبيرا وصفيا تصويريا [٣] » .

وهو قول ينصف المقدمة الطللية وموقف أصحابها منها ، وإن كان يجور على أصحاب المقدمات الغزلية إذا أخذ الحكم على إطلاقه . والعودة إلى القدماء قد تنير المسألة ، وتجلو الحقائق من حولها ، فقد ذكر ابن رشيق فى باب عمل الشعر وشحذ الذهن أن ذا الرمة سئل : كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف يقفل دونى وعندى مفاتيحه ، قيل له : وعنـه سألنـاك ما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب . ويضيف ابن رشيق بعد ذلك : « فهذا لأنه عاشق ولعمرى إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة ، فقد ولج من الباب ووضع رجله فى الركاب [٤] » ، وهنا يبدو ابن رشيق أكثر وعيا من ابن قتيبة ، فهو

---

(١) د . يوسف خليف : صور أخرى من المقدمات الجاهلية (مجلة « المجلة » العدد ١٠٤ ـ أغسطس ١٩٦٥) .

(٢) د . أحمد الحوفى : الغزل فى العصر الجاهلى ص ٧ ـ ١١ .

(٣) د . شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ٢٠٣ .

(٤) ابن رشيق . العمدة ١ / ١٣٧ .

لم يجعل السامع أو المتلقى أو الممدوح همه ، بل ركز على المبدع الذى يلجأ إلى ذكر أحبابه مما يثير انفعاله ويهيج عواطفه ، فيندفع بعد ذلك فى عمله أيا كان موضوعه ، ولم يشترط فيه أن يكون مدحا أو غيره ، ومع هذا يبدو واضحا أن الغزل يتحول إلى وسيلة حين تتحدد وظيفته فى فتح الباب للشاعر لإنشاد شعره .

والأمر الذى لا شك فيه أن الشاعر الجاهلى فى تصوير تجربته الغزلية لم يكن بعيدا عن مجتمعه وظروفه ، وقد تتحول الصورة عنده إلى محاولة « إثبات الوجود أمام مشكلة الفراغ فى حياتهم ، لما وجدوه فى هذه المقدمات من فرص يفزعون فيها لأنفسهم ، متخففين من زحمة الالتزامات القبلية ، التى كان يفرضها عليهم ما كان بينهم وبين قبائلهم من عقد اجتماعى طبع الشعر الجاهلى - فى مجموعه - بطابع قبلى [1] » .

ومن هنا يمكن بوضوح تصور قيام التجربة الغزلية للشاعر على أرض الواقع الجاهلى ، فليس ثمة ما يمنع من هذا التصور ، وليس ثمة ما يمنع أيضا من التفرقة بين المقدمة الغزلية والمقدمة الطللية ، فهذا التمايز أمر واقع فى الفن الشعرى نفسه على عكس ما ذهب إليه البعض من نفيه قائلا : « اعتقد النقاد القدماء بوحدة البيت فى القصيدة وقسموا القصيدة إلى موضوعات لا يرتبط أحدها بالآخر ، فجعلوا الطلل غير الغزل ورحلة الصحراء غير المطر ، فحطموا بذلك وحدة القصيدة العضوية وتركوها أشلاء متناثرة [2] ولا أدرى ماذا أراد الباحث لو توحدت المقدمة الطللية والغزلية معا ، وماذا ستفيده القصيدة العربية فى وحدتها العضوية من هذا الأمر ؟ ثم إن التفرقة قائمة كواقع فنى واضح لا يحتاج إلى مناقشة إلا من خلال عرض صور المقدمات الغزلية التى نجدها منتشرة فى ديوان المفضليات انتشار المقدمات الطللية التى سبق عرضها » .

« وتدور المقدمة الغزلية عادة حول موضوعين : وصف الحبيبة وصفا حسيا أو معنويا ، والتغنى بجمالها الجسدى أو النفسى من ناحية ، وتصوير عواطف الشاعر ومشاعره لها ، وما تجيش به نفسه من حب وفتنة ولوعة وهيام وحنين وأمثال هذه الانفعالات التى تملأ على العشاق نفوسهم ، من ناحية أخرى . وعادة يطالعنا فى هذه المقدمات منظر الرحيل والوداع ، وهو منظر استقر منذ وقت مبكر فى أكثر مقدمات الشعر الجاهلى ، منذ

---

(١) د . يوسف خليف : مقدمة القصيدة الجاهلية مجلة « المجلة » العدد ٩٨ ، فبراير سنة ١٩٦٥ .

(٢) د . نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى : ١٣١ .

أن أخذت تقاليد هذه المقدمات فى الاستقرار مع ظهور القصيدة الجاهلية فى شكلها التقليدى المعروف ، وذلك لارتباطه الوثيق بظاهرة « الحركة » التى رأينا أنها القاعدة التى تقوم عليها حياة البدو من سكان الجزيرة العربية . فكما تتراءى لنا مناظر الرحلة والظعائن التى يتتبعها الشاعر بخياله فى مقدمات الأطلال ، تتراءى لنا فى المقدمات الغزلية مناظر الرحيل والوداع . وعادة يبدأ الشاعر مقدمته بحديث عن رحيل صاحبته الذى يثير فى نفسه مشاعر الحزن والأسى واللوعة والحنين ، وهى مشاعر تحمله على أجنحتها السحرية إلى صاحبته البعيدة ليقف أمام جمالها الحسى أو المعنوى يصفه ويتغنى به [1] » . ولكننا ـ على كثرة هذه المقدمات الغزلية وانتشارها فى الشعر الجاهلى ـ لا نرى صورة المرأة العاشقة التى سنراها بعد ذلك عند بعض شعراء الغزل الأمويين ، وبصفة خاصة عمر بن أبى ربيعة ، ويعلل الدكتور أحمد الحوفى لذلك بأنه « يبدو أن الذوق العربى لم يستسغ تصوير المرأة عاشقة طالبة الرجل أو متهالكة عليه ، ويرى فيه غضا من حيائها وأنوثتها ، وإعجابا من الرجل بنفسه لأنه يتغزل فى شخصه لا فى حبيبته [2] ».

ولنمض بعد ذلك إلى المفضليات لنرى كيف ظهرت هذه المقدمات فى مطالعها . اتخذ الحادرة [3] من المقدمة الغزلية مجالا لعرض جمال محبوبته ثم انتقل من المقدمة إلى الفخر على مذهب العرب فى تصوير صفاتهم التى أحبوها ورغبوا فيها ، من وفاء ، ونجدة ، وصبر فى الحروب ، وحفظ للذمار يقول :

بَكَرتْ سمَيةُ بُكْرةً فتَمتَّعِ ... وغدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ
وتزوَّدَتْ عينِى غداة لَقيتُها ... بِلِوَى البُنَيْنَةِ نَظْرَةً لَمْ تُقْلِعِ
وتَصدَّفَتْ حتَّى استَبَتْكَ بوَاضِحٍ ... صَلْتٍ كمُنْتَصَبِ الغَزَالِ الأتْلَعِ
وبِمُقْلَتَى حَوْرَاءَ تَحْسِبُ طَرْفَهَا ... وَسْنَانَ، حُرَّةِ مُسْتَهَلِّ الأدْمُعِ
وإذَا تُنَازِعُكَ الحَدِيثَ رأيتَها ... حسناً تبسُّمُهَا، لذيذَ المَكْرَعِ
بِغَرِيضِ سَارِيَةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبَا ... مِن ماءِ أسجَرَ طَيِّبِ المُسْتَنقَعِ

---

(١) الدكتور يوسف خليف : صور أخرى من المقدمات الجاهلية (مجلة المجلة ـ العدد ١٠٤ ، أغسطس ١٩٥٦) .

(٢) الدكتور أحمد الحوفى : الغزل فى العصر الجاهلى / ٣٦٢ .

(٣) المفضلية ٨ ص ٤٣

ظَلَمَ البِطَاحَ لَهُ انهلالُ حَرِيصَةٍ   فَصَفَا النِّطَافُ لَهُ بُعَيْدَ المُقْلَعِ
لِعبَ السيولُ بِهِ فَأَصْبَحَ ماؤُهُ   غَلَلاً تَقَطَّعُ فى أصولِ الخِرْوَعِ [1]

والأبيات تمثل جهده الفنى فى التصويُر الغزلى ، جامعا فى الصورة كثيرا من مقومات البيئة الجاهلية ، منتهيا منها إلى اعتزام « سمية » الرحيل فأصبح عليه أن يصيب متعة من وداعها ، فوقف ناظرا إليها نظرة طويلة أثناء الرحلة إلى أن مالت عنه وغابت عن عينيه ، ليصور ما كان من وقع جمالها عليه حين سبته بقسمات جمالها الحسية التى صور منها جيدها ، ومقلتيها ، وريقها مستمدا فى تصويره من واقع البيئة الطبيعية التى يعيش فيها . وهنا يتحول الغزل إلى لوحة فنية يرسمها الشاعر مبرزا من خلالها ما أثر فيه من جمال صاحبته دون تركيز على واقعه النفسى إلا فى بكائه أثناء رؤيتها راحلة عن الديار ، ولم يستغل المقدمة فى الانتقال إلا ما كان من ذكره اسم صاحبته ، بل قطع الحديث ليبدأ حديثا آخر :

أسمَىَّ ويحَكِ قد سمعتِ بغَدْرَةٍ   رُفِعَ اللواءُ لنَا بهَا فِى مجْمَعِ

وتكاد تتشابه الصورة الغزلية فى محتواها الوصفى المحسوس ، وفى توظيفها فى الانتقال إلى الرحلة عند أكثر من شاعر ، على نحو ما نرى عند المسيب بن علس فى مطلع قصيدة يمدح بها أحد سادة تميم [2] :

أرحلتَ من سَلمى بغير متاعِ   قبلَ العُطَاس ورُعْتَها بوداعِ
من غير مَقْلِيَةٍ وإنَّ حِبَالَهَا   ليستْ بأرمَامٍ ولا أقْطَاعِ
إذْ تستَبِيكَ بأصْلَتِىٍّ نَاعِمٍ   قامتْ لتَفتِنَهُ بغَيْرِ قِنَاعِ
ومهاً يَرِفُّ كأنه إذْ ذُقْتَهُ   عانيَّةٌ شُجَّتْ بمَاءِ يَرَاعِ
أو صَوْبُ غَادِيَةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبَا   ببَزِيلِ أزهَرَ مُدْمَجٍ بِسَيَاعِ
فرأيتُ أنَّ الحُكْمَ مُجْتَنِبُ الصِّبَا   وصَحَوتُ بعدَ تَشَوُّقٍ ورُوَاعِ

---

(١) الأبيات ١ ـ ٨ . تصدفت : أعرضت . الصلت : المشرق الجميل . الأتلع : الطويل العنق . الماء الأسجر : ماء المطر الذى تغير لما خالطه من التراب حين نزل على الأرض . الحريصة : الدفعة من المطر التى تحرص وجه الأرض أى تقشره . النطاف : المياه . المقلع : مصدر ميمى بمعنى الإقلاع . الغلل : الماء يجرى فى أصول الشجر .

(٢) المفضلية ١١ ص ٦٠ .

فَتَسَلَّ حَاجَتَهَا إِذَا هِيَ أَعْرَضَتْ   بِخَمِيصَةٍ سُرُحِ اليَدَيْنِ وَسَاعِ [1]

والصورة فى جملتها تكاد تكون تكرارا لما رأيناه عند الحادرة من التصويرالحسى لجمال صاحبته ، ولكنه لا ينهيها فجأة كما فعل الحادرة ، وإنما يحسن التخلص منها إلى الرحلة عن طريق تصريحه بأنه قد قرر اجتناب الصبا ، والصحوة من أحلام الشباب بما فيه من فتن وأشواق .

وأحيانا يمتزج الغزل فى هذه المقدمات بحديث الشيب الذى يحاول الشاعر ـ بطبيعة موقفه الغزلى ـ أن يدافع عنه فى محاولة لإخفاء حقيقته بما يضفيه على نفسه من شجاعة وفروسية ، على نحو ما نرى عند عبد الله بن سلمة الغامدى [2] :

أَلَا صَرَمَتْ حَبَائِلَنَا جَنُوبُ   فَفَرَّعْنَا ومَالَ بِهَا قَضِيبُ
ولَمْ أَرَ مِثْلَ بِنْتِ أَبِى وفَاءٍ   غَدَاةَ بِرَاقِ ثَجْرَ ولا أَحُوبُ
ولم أَرَ مثلَهَا بأُنَيفِ فَرْعٍ   عَلَىَّ إِذًا مُذَرَّعَةٌ خَضِيبُ
ولم أَرَ مِثلَهَا بِوَحافِ لُبْنٍ   يشُبُّ قَسَامَهَا كَرَمٌ وطِيبُ
عَلَى مَا أَنَّهَا هَزِئَتْ وقَالَتْ:   هَنُونَ ، أجُنَّ؟ مَنْشَأُ ذَا قَرِيبُ
فإِنْ أَكْبَرْ فإِنِّى فِى لِدَاتِى   وعصرُ جَنُوبَ مُقْتَبَلٌ قَشِيبُ
وإِن أَكْبَرْ فَلَا بِأَطِيرِ إِصْرٍ   يُفَارِقُ عاتِقِى ذكَرٌ خَشِيبُ [3]

(١) الأبيات ١ ـ ٧ . العطاس : الصبح . الأصلتى : الخد ، المها : هنا البلور ، يشبه بصفائه ثغرها . العانية : الخمر ، نسبة إلى بلد بالعراق تسمى « عانة » . قوله « بماء يراع » : يريد بماء جدول ينمو على ضفافه القصب . الأزهر : الأبيض ، صفة لدن الخمر . والسياع : الطين ، يشبه ثغرها بخمر بزلت من دن مختوم بالطين فى إبريق . الرواع : الجمال .

(٢) المفضلية ١٨ ص ١٠٢ .

(٣) الأبيات ١ ـ ٧ فرعنا : علونا فى البلاد . قضيب : اسم واد بنجد . ثجر : اسم موضع . البراق : الأرض الغليظة التى تختلط حجارتها بالرمال . لا أحوب : لا أكذب . المذرعة : الناقة تنحر فيسيل الدم على ذراعيها . الوحاف : الصخور السوداء . لبن : جبل . القسام : الحين . والطيب هنا : العفاف . يشب : يذكى نارها . هنون : كناية عن الناس ، وقوله « منشأ ذا قريب » : يصور به سخريتها منه كأنها تزعم أنه جن من قريب ، وكان عهدها به عاقلا . وقوله « فإنى فى لداتى » : يريد أنه لم يشب وحده ، وإنما شاب رفاقه المعاصرون له فى السن . الأصر : الميثاق . الأطير : من الإطار ، يقسم بميثاق يحيط به فلا يخرج عنه . الذكر : السيف . الخشيب : الحاد المصقول .

ومن بين هذه النزعة الحسية التى سيطرت على المقدمات الغزلية تترامى هذه الصورة المعنوية النادرة التى رسمها الشنفرى [١] فى مقدمة تائيته والتى يصف فيها ما تتمتع به صاحبته من حياء وكرم وشرف ورقة ووداعة وحسن عشرة ، وحرص على السمعة الطيبة ، وهى صورة لم يوفر لها شاعر جاهلى من إلحاح وتفصيل مثلما وفره لها الشنفرى ، ولتكن هذه الحبيبة زوجته فهذا لا يغير من الظاهرة شيئاً يقول :

أَلَا أُمُّ عَمْرٍو أَجْمَعَتْ فاسْتَقَلَّتِ ... وما وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتِ
وقَدْ سَبَقَتْنَا أُمُّ عَمْرٍو بِأَمْرِهَا ... وكَانَتْ بأَعْنَاقِ المَطِيِّ أظَلَّتِ
بعَيْنَيَّ مَا أَمْسَتْ فَبَاتَتْ فَأَصْبَحَتْ ... فقَضَّتْ أُمُوراً فاستقَلّت فولَّتِ
فواكَبِدَا عَلَى أُمَيْمَةَ بَعْدَ مَا ... طَمِعْتُ ، فهَبْهَا نعمةَ العَيْشِ زَلَّتِ
فَيَا جَارَتِى وأنتِ غيرُ مُلِيمَةٍ ... إِذَا ذُكِرَتْ، ولابِذَاتِ تَقَلَّتِ
لَقَدْ أَعْجَبَتْنِى لا سَقُوطاً قِنَاعُهَا ... إِذَا ما مَشَتْ، ولا بِذَاتِ تَلَفُّتِ
تبيتُ بُعَيْد النَومِ تُهْدَى غَبُوقَها ... لِجَارَتِهَا إِذَا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ
تَحُلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّومِ بَيْتَهَا ... إِذَا مَابُيوتٌ بالمَذَمَّةِ حُلَّتِ

كَأَنَّ لَهَا فِى الأَرضِ نِسْياً تَقُصُّهُ ... على أَمِّهَا، وإِن تُكَلِّمْكَ تَبْلَتِ
أميمَةُ لا يُخْزِى نَثَاهَا حَلِيلَهَا ... إِذَا ذُكِرَ النِّسْوَانُ عَفَّتْ وجَلَّتِ
إِذَا هُوَ أَمْسَى آب قُرَّةَ عَيْنِهِ ... مآبَ السَّعِي لَم يَسَلْ أَيْنَ ظَلَّتِ
فَدَقَّتْ وجَلَّتْ واسبَكَرَّت وأَكْمِلَتْ ... فَلَوْ جُنَّ إِنْسَانٌ مِنَ الحُسْنِ جُنَّتِ
فَبِتْنَا كأَنَّ البيتَ حُجِّرَ فَوقَنَا ... بَرَيْحَانَةٍ رِيحَتْ عِشَاءً وطُلَّتِ
بِرَيْحَانَةٍ مِنْ بَطْنِ حَلْيَةَ تَوَّرَتْ ... لَهَا أَرَج، ما حَوْلَهَا غيرُ مُسْنِتِ [٢]

---

(١) المفضلية ٢٠ ص ١٠٨ .

(٢) الأبيات ١ ـ ١٤ .

قوله « وكانت بأعناق المطى أظلت » أى أنها فاجأتنا برحيلها فلم نرها إلا وقد أظلتنا بأعناق إبلها . وقوله « بعينى » تصوير لأسفه على رحيلها .

المليمة : التى أتت بما تلام عليه . وقوله « بذات تقلت » أى ليست ممن يقال فيها أنها تقلت أى أصبحت بغيضة . على أمها : أى على قصدها الذى تزيده . النثا : الخبر . اسبكرت : طالت وامتدت . حجر : أحيط . المسنت : المجدب .

وتبدأ هذه المقدمة ـ كما جرى العرف الفنى فى أكثر المقدمات الغزلية بحديث الرحيل والوداع ، فيتحدث الشاعر عن رحيل صاحبته المفاجىء ، فقد انطلقت بها قافلتها دون وداع مخلفة له الأسى والحسرة والحزن على نعمة من العيش كانت بين يديه ثم ولت ، ثم يمضى فيرسم لها صورة مثالية يركز فيها الأضواء على ثلاثة جوانب تبرزها فى أجمل أوضاعها ، فهى مثالية مع نفسها ، مثالية مع زوجها ، مثالية مع صاحبتها . ولا يقنع الشاعر بهذه الصورة المثالية التى رسمها لصاحبته ، وإنما يضيف إليها خطين آخرين حتى تكتمل لها كل عناصر الجمال ، وحتى يجتمع لها الجمال من كلا طرفيه : الجمال الحسى والجمال المعنوى ، فهى جميلة رائعة الجمال ، بل كاملة الجمال ، وهى أيضاً طيبة الرائحة ، يخيل إليه وقد ضمهما بيتهما أنه أحيط من كل أرجائه بأريج ريحانة نفاذة العطر ، نمت فى واد شديد الخصب ، تحمله نسمات العشاء الرقيقة الناعمة ، وقد أخذ الندى يتساقط فوقها فينديها ويرطبها [1] . وبحق ما وصفها الأصمعى به حيث يقول عنها : « هذه الأبيات أحسن ما قيل فى خفر النساء وعفتهن [2] » .

وربما عزى الشاعر نفسه عن موقف صاحبته منه ، فخلع على الموقف الخاص موقفا عاماً فى شكل حكمة يستخلصها من تجربة فردية له فيطبقها على النساء جميعا ، على نحو ما نرى فى مقدمة ثعلبة بن صعير المازنى [3] :

هَل عِنـدَ عمـرةَ من بتـاتِ مُسَـافِـرِ ... ذِى حَاجَـةٍ مُتَـرِّوحٍ أَوْ بَاكِـرِ
سَئِـمَ الإِقَـامَـةَ بَعـدَ طُولِ ثَوَائِـهِ ... وقَـضَـى لُبَـانَـتَـهُ فَلَيْسَ بِنَـاظِـرِ
لِعِـدَاتِ ذِى أَربٍ ولاَ لِمَـواعِـدٍ ... خُلُفٍ ولَـو حَلَفَـتْ بأسْـحَـمَ مَائِـرِ
وعِـدَتْـكَ ثُمَّت أَخْلَفَتْ مَوْعُـودَهَـا ... ولَعَـلَّ ما مَنَعتـكَ لَيْسَ بضـائر
وأرىَ الـغـوانِـىَ لا يدومُ وِصَـالُهَـا ... أَبَـداً على عُشْـرٍ ولاَ لِمُـيَاسِـرِ
وإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدم لكَ وَصْـلُهُ ... فاقْـطَعْ لُبَـانَتَـهُ بِحَرْفٍ ضَامِـرِ [4]

(١) انظر مقالة الدكتور يوسف خليف : صور أخرى من المقدمات الجاهلية (مجلة المجلة عدد ١٠٤ أغسطس ١٩٦٥) .

(٢) انظر ابن الأنبارى ، شرح المفضليات ٢٠١ .

(٣) المفضلية ٢٤ ص ١٢٨ .

(٤) الأبيات ١ ـ ٦ . البتات : المتاع ، يتساءل هل عند صاحبته ما تودعه به عند رحلته . ويريد بالأسحم المائر الدماء التى تسيل من الإبل التى تساق للكعبة فى موسم الحج .

ومما يلفت النظر فى هذه المقدمات الغزلية أنها كلها تقريباً وردت فى قصائد الفخر ، وربما كانت بذلك استكمالا للموقف الاجتماعى للشاعر الذى يفخر بنفسه سواء أكان الفخر فى دائرة « الأنا » الفردية أم فى دائرة « النحن » الاجتماعية القبلية . ونستطيع أن نرى أمثلة لذلك فى قصائد الحادرة [1] ، وعبد الله بن سلمة [2] ، والشنفرى [3] ، التى أشرت إليها منذ قليل ، وكذلك فى قصيدة المرقش الأكبر :

ألا بانَ جيرانــى ولســتُ بعَــائِـفِ ... أَدَانٍ بهم صَرْفُ النَّـوَى أَمْ مُخَالِفى [4]

وقصيدة عمرو بن الأهتم :

أجِــدَّكَ لا تُلِمُّ ولا تَزُورُ ... وقــد بانَـتْ برُهْـنِكُـمْ الخُـدورُ [5]

وقصيدة أبى قيس بن الأسلت :

قَالَـت ولَـم تقـصــد لقـيلِ الخَنَـا ... مَهــلاً فقــد أبـلغْـتَ أسْمَــاعِى [6]

أما استخدام المقدمة الغزلية فى التمهيد للمدح فلم يرد إلا نادرا ، ومع هذه الندرة تبدو هذه المقدمات قصيرة محدودة الأبيات ، على نحو ما نرى فى قصيدة المسيب بن علس العينية التى يمدح بها أحد سادة تميم ، وهى التى أشرت إليها منذ قليل [7] :

أرحــلتَ مِن سَلمــى بغــيرِ مَتَــاع ... قبــلَ الــعُــطَاس ورُعــتَـهــا بوَدَاع

فقد بدأها بتصوير حزنه على فراق صاحبته ، ووصف جمالها ورضابها ثم خلص من ذلك إلى وصف ناقته ، ثم انتقل إلى الفخر بقصيدته تمهيدا لدخوله فى المدح .

وتقع المقدمة الغزلية فى هذه القصيدة التى تبلغ ستة وعشرين بيتا فى ستة أبيات . وأحيانا تنخفض هذه المقدمات إلى أقل من ذلك على نحو ما نرى فى قصيدة حاجب بن حبيب الأسدى التى يمدح بها قوما جاورهم بمروءتهم وعزتهم ، فقد انخفضت مقدمتها

---

(١) المفضلية ٨ ص ٤٣ .
(٢) المفضلية ١٨ ص ١٠٢ .
(٣) المفضلية ٢٠ ص ١٠٨ .
(٤) المفضلية ٥٠ ص ٢٣١ .
(٥) المفضلية ١٢٣ ص ٤٠١ .
(٦) المفضلية ٧٥ ص ٢٨٣ .
(٧) المفضلية ١١ ص ٦٠ .

إلى بيتين فقط خرج منها فجأة على غير توقع إلى وصف ناقته التى يرحل عليها إلى ممدوحيه [1] :

أعلنْتُ فِى حبِّ جُمْـلٍ أىَّ إعْـلان ... وقـد بَدَا شأنُهَـا مِن بعـدِ كِتْمـان
وقـدسعَى بيننـا الـواشُـون واختَلفُـوا ... حتَـى تَجنَّبْتُهـا من غَيرِ هِجْـرَان
هل أَبْلُغَنْهَـا بمثـلِ الفحـلِ نَاجِيَةٍ ... عَنْسٍ عُذَافِرَةٍ بالـرَّحْـلِ مِذعَانِ [2]

وهكـذا انتشرت المقـدمـات الغزلية بصورها المختلفة ، فكانت مدخلا لكثير من قصائد الفخر ربما لاستكمال صورة الفتوة التى يسقطها الشاعر على نفسه ، كما وردت فى قليل من قصائد المدح ، وهى تتراوح بين الطول والقصر ، ولكنها ترد فى كل هذه الحالات وسيلة إلى غاية أبعد منها ، إذ ينتقل الشاعر أو يتخلص منها إلى الرحلة ثم إلى موضوعه .

وترتبط بهذه المقدمات ظاهرة الدعاء بالسقيا ، وهو أمر يرجع فى أصوله إلى ظروف الجاهليين ، والدار فى بيت الشاعر إنما هى آثار من رماد وأثافى ، وهذه الأشياء الصغيرة يذكرها البدوى عند رحيله ، ولو عرف خصائص التفكير البدوى ، وطراز حياته فى بيئته القـاحلة ، لعلم يقينـا أن صورة القـطر لا ترتبط فى ذهن الشـاعـر البـدوى بالتخريب والافساد ، فالبدوى يشكو فى صحرائه دائما من قلة الماء وندرته وتوقف حياته وحياة حيوانه على سقوط الغيث [3] .

والدعاء بالسقيا تقليد فى قصائد الرثاء ، ولكنه ظهر عند بعض الشعراء فى مقدماتهم الغزلية . وكأنهم يدعون لصاحباتهم تعبيرا عن حبهم وأمانيهم الطيبة لهن بالخير والحياة ، وهما الجانبان اللذان كان المطر مصدرا لهما فى حياة الجاهليين ، على نحو ما نرى فى قول علقمة بن عبدة :

فَلاَ تَعْـدِلِـى بَينِـى وبـينَ مُغَـمَّـرٍ ... سَقَتْـكِ رَوَايَا المُـزْنِ حِينَ تَصُـوبُ
سَقَـاكِ يَمَـانٍ ذُوحَـبِـىٍّ وعَـارِضٌ ... تَروحُ بِهِ جُنْـحَ الـعَشِىِّ جَنُـوبُ [4]

(١) المفضلية ١١١ ص ٣٧٠ .
(٢) الأبيـات ١ ـ ٣ . الناجية : الناقة السريعة . العنس : القوية . العذافرة : الضخمة . المذعان : المطيعة المنقادة .
(٣) د عبد الجبار المطلبى : فى الشعر القديم ونقده / ٦ .
(٤) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ ـ البيتان ٥ ، ٦ .

ويظهر هذا أيضا حين يرد حديث الشباب في هذه المقدمات ، فنرى الشاعر يدعو لعهد الشباب وذكرياته ، كما يقول المزرد في قصيدة جاهلية له :

وسقيا لريعان الشباب فإنه ... أخو ثقة في الدهر إذ أنا جاهل [1]

وهكذا جاء انتشار المقدمات الغزلية أيضا - كانتشار المقدمة الطللية - مرتبطا بالواقع الاجتماعي والنفسي لكل شاعر ، ولذلك جاءت هذه المقدمات تحمل شحنات عاطفية قوية تدل على شخصيات أصحابها ، وإن ظهرت فيها صور مكررة معادة ، من اليسير أن نفسرها بأن الموقف العاطفي موقف إنساني يشترك فيه الناس جميعا ، وأيضا بأن الشعراء استمدوا هذه الصور التي عبروا بها عن عواطفهم من واقع الصحراء وظروف البيئة التي عاشوا فيها ، وأحبوها ، وكثر حنينهم إليها ، وكأنها - كما يقول الدكتور شوقي ضيف [2] - الاطار الذي يضم حب الشاعر ، فهو يعتز به ويضمه إلى صدره ، ويحبه حبا يملك عليه ذات نفسه .

(٣)

مقدمات أخرى

(الظعن - الشيب والشباب - الطيف)

من واقع ديوان المفضليات تبدو **مقدمة الظعن** أوسع هذه المقدمات الثانوية انتشارا ، فهي تتردد - من ناحية - أكثر من مقدمة الطيف ومقدمة الشيب والشباب بصورة نسبية ، وهي - من ناحية أخرى - تتردد في بعض القصائد بصورة مفصلة يبدو عليها اهتمام الشعراء بها ، ولعل السبب في ذلك ارتباطها بالرحلة التي كانت ظاهرة أساسية في حياة القبائل الجاهلية . ونستطيع أن نرى مثلا لها في مقدمة الممزق العبدي [3] التي يبدؤها مباشرة

= المغمر : الذي لم يجرب الأمور . يريد باليماني : السحاب القادم من ناحية اليمن . الحبي : القريب من الأرض . العارض : السحاب يعترض من الأفق .

(١) المفضلية ١٧ ص ٩٣ - البيت ٥ .

(٢) التطور والتجديد في الشعر الأموي / ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣) المفضلية ١٣٠ ص ٤٣٢ - الأبيات ١ - ٥ .

بحديث الفراق ، وما خلفه له من أشواق لا تستطيع السحب أن تطفئها ، ثم يمضى فيصف رحلة الظعائن التى بدأت مع إشراقة الصباح ، ويصف الطريق الذى سلكته مسجلا أسماء المواضع التى مرت بها ، ومشيرا إلى السراب الذى كان يترقرق فوق الرمال :

صَحَا عَنْ تَصَابِيهِ الفُؤاد المَشَوَّقُ ... وحَانَ منَ الحَىِّ الجَميع تَفَرُّقُ
وأصبَحَ لا يَشْفِى غَلِيلَ فُؤادِهِ ... قِطَارُ السَّحَاب والرَّحِيقُ المُرَوَّقُ
لَدُن شَالَ أحداجُ القَطِين غُدَيَّةً ... عَلَى جَلْهَةِ الوَادِى مَعَ الصُّبْح تُوسَق
تَطَالَعُ مَا بَينَ الرَّجَى فَقُرَاقِر ... عليهنَّ سِرْبَالُ السَّرَاب يُرَقْرقُ
وقَدْ جَاوَزْتَهَا ذاتُ نيرين شَارفٌ ... مُحَرَّمَةٌ فِيهَا لوامِعُ تَخْفِقُ[(١)]

وتتكرر الصورة مع اختلاف فى جزئياتها عند المرقش الأكبر[(٢)] الذى يبدأ قصيدته بالحديث عن الظعن التى بدأت رحلتها مع ارتفاع النهار ، فتراءت له طافية فوق رمال الصحراء كأنها أشجار ضخام أو سفن عظيمة من تلك السفن التى يراها فى البحر الذى تشرف عليه قبيلته ، ثم يصف الطريق الذى سلكته على نحو ما فعل الممزق ، ويضيف إلى الصورة وصف الهوادج والرحال والإبل وما رفع عليها من أكسية منقوشة من نسج اليمن ، ويظل يتتبع القافلة المندفعة فى أعماق الصحراء حتى يصل بها إلى نهاية رحلتها محددا المكان الذى وصلت إليه :

لِمَن الظُّعْنُ بالضُّحَى طَافياتٍ ... شِبْهُهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلاَيَا سَفِين
جاعِلاتٍ بطنَ الضِّباع شِمَالاً ... وَبِرَاقَ النِّعَافِ ذَاتَ اليَمِين
رافِعَاتٍ رَقْماً تُهَالَ لَهُ العَيْـ ... ـنُ عَلَى كُلِّ بَازِلٍ مسْتَكِين
أوْ عَلاَةٍ قَدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ المِشْيَـ ... ـةِ حرْفٍ مثلَ المَهَاةِ ذَقُونِ
عامِدَاتٍ لِخَلٍّ سَمْسَمَ ما يَنْـ ... ـظُرْنَ صَوْتاً لِحَاجَةِ المَحْزُونِ[(٣)]

ويقف علقمة بن عبدة فى مقدمة قصيدته الميمية المشهورة[(٤)] عند منظر الظعائن

(١) الأبيات ١ ـ ٥ قطار السحاب : قطرات المطر . جلهة الوادى : جانبه . توسق : تحمل . النير : جانب الطريق ، ويريد « بذات النيرين » ، الطريق الواسع . الشارف : الطريق القديمة .
(٢) المفضلية ٤٨ ص ٢٢٧ .
(٣) الأبيات ١ ـ ٥ الرقم : ضرب من ثياب اليمن تشد بها الرحال ، وتجعل على الهوادج . العلاة : سندان الحداد ، يشبه به ناقته لصلابته . الذقون : التى رفعت رأسها فى الزمام .
(٤) المفضلية ١١٠ ص ٣٩٦ .

ولكنه يتخير له زاوية أخرى تبرز تفاصيل جديدة ، فهو يبدأ ـ كعادة الشعراء ـ بحديث الفراق ، ثم يصور خروج القافلة فى رحلتها قبل أن يشرق الصباح ، وقد أعدت الاماء الجمال لها ، فرددنها من المرعى ، وزينها بالثياب المنقوشة الملونة باللون الأحمر حتى لتحسبها الطير لحما فتحلق فوقها تحاول اختطاقها ، ويصف صاحبته وقد انتشر عطرها كأنها نافجة مسك ثم يصف دموعه وقد أخذت تتساقط من عينيه كما يتساقط الماء من دلو تحمله ناقة قوية :

هَلْ مَا عَلِمْتَ وما اسْتُودِعْتَ مَكْتُومُ ... أَمْ حبلُهَا إِذْ نَأَتْكَ اليَوم مَصْرومُ
أَمْ هَلْ كَبيرٌ بَكَى لَمْ يَقْضِ عَبْرَتَهُ ... إِثْرَ الأَحِبَّةِ يومَ البَيْنِ مَشْكُومُ
ردَّ الإماءُ جِمَالَ الحَيِّ فَاحتَمَلُوا ... فكُلُّهَا بالتَّزيديَّاتِ مَعْكُومُ
عَقْلاً ورَقْماً تَظَلُّ الطَّيْرُ تَخْطَفُهُ ... كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الأَجْوَافِ مَدْمُومُ
يَحْمِلْنَ أُتْرُجَّةً نَضْحُ العَبيرِ بهَا ... كَأَنَّ تَطْيَابَهَا فِى الأَنْفِ مَشْمُومُ
كأَنَّ فأرةَ مِسْكٍ فِى مَفَارِقِهَا ... للبَاسِطِ المُتَعَاطِى وَهْوَ مَزْكُومُ
فَالعَينِ منِّي كأنْ غَرْبٌ تَحُطُّ بِهِ ... دَهْمَاءُ حَارِكُهَا بِالقِتْبِ مَحْزُومُ [1]

والصورة هنا أشد تفصيلا ، والشاعر يلح على بعض جزئياتها إلحاحا ملحوظاً .

وفى بعض القصائد نرى حديث الظعن لا يأخذ شكل مقدمة يبدأ بها الشاعر قصيدته ، وإنما يرد فى ثنايا المقدمة الطللية أو الغزلية ، أو يرد متدادا لهما بعد فراغ الشاعر منهما على نحو ما نرى فى قصيدة المرقش الأصغر [2] :

ألا ياسلمى لاصرم لى اليوم فاطما ... ولا أبدا ما دام وصلك دائما

فقد بدأها بالغزل ووصف جمال صاحبته ، ثم انتقل إلى وصف الظعائن التى حملتها فى رحلتها البعيدة ، فتتبع طريقها ، محددا المكان والزمان ، مسجلا ما كانت تتحلى به من صنوف الحلى :

تَبَصَّرْ خَلِيلِى هَلْ تَرَى من ظَعَائِنٍ ... خَرَجْنَ سِرَاعاً واقتَعَدْنَ المفائما
تحمَّلْنَ من جوِّ الوَرِيعَةِ بَعْدَ مَا ... تَعَالَى النَّهَارُ واجْتَزَعْنَ الصَّرَائِمَا

(١) الأبيات ١ ـ ٨ . المشكوم : الذى نال ثوابه ومكافأته . المزموم : المشدود . العقل والرقم : ضربان من الوشى فيهما حمرة . الحارك : ملتقى الكتفين .
(٢) المفضلية ٥٦ ص ٢٤٤ .

تَحَـلَّيْنَ ياقُـوتـا وشَـذْرًا وصِيغَـةً وجَـزْعـاً ظَفَـارِيًّا ودُرًّا تَوَائِـمَـا
سَلَكْنَ القُرَى والجِزْعَ تُحْدَى جِمَالُهُمْ وَوَرَّكْنَ قَوًّا واجْتَـزَعْنَ المَخَـارِمـا [1]

وهكذا يتراوح حديث الظعن فى مقدمات المفضليات بين الاطالة والإيجاز ويختلف فى اختيار الزوايا التى يسجل الشعراء منها ثورهم ، والمشاهد التى يقفون عندها لتصويرها . ولعل مقدمة من مقدمات الظعن لم تصل من الطول إلى ما وصلت إليه مقدمة المثقب العبدى [2] التى بلغت خمسة عشر بيتاً :

أفَـاطِـمَ قبـلَ بَينِـكِ مَتـعِـينِى ومَـنـعُـكِ مَا سَألْـتَ كَأَنْ تَبـِينِى

ومقدمة بشر بن أبى خازم [3] التى بلغت واحدا وعشرين بيتا :

ألَا بانَ الـخَـلِيطُ ولَـمْ يُزَارُوا وقَـلْبُـكَ فِى الـظَّعَـائِنِ مُسْتَعَـارُ

ويبدأ حديث الظعن فى مفضلية المثقب بعد حديث عتاب قصير يوجهه الشاعر إلى صاحبته فاطمة ، ينتقل منه بدون تمهيد إلى وصف الظعن وقد بدأت رحلتها عبر الصحراء ، محددا المواضع التى مرت بها ، مشبها لها بالسفن الثقيلة ، مستمدا مادته الفنية من بيئة البحر التى كانت قبيلته تنزل على سواحله ، ثم يصف النساء فى هوادجهن ، ويشبههن بتلك الصورة المألوفة فى الشعر العربى ، صورة الظباء التى تمد أعناقها لتتناول أغصان الشجر ، ويرسم لهن صورة طريفة وهى خلف أستار الهوادج يرفعن بعضها ويسدلن بعضها الآخر ، وينظرن بعيونهن الجميلة من ثقوب البراقع الصغيرة التى يضعنها على وجوههن ، ويمضى فى تصوير جمالهن وإعجابهن به فتارة يكشفن عنه وتارة يخفينه ، ويصف الحلى التى يتزين بها ، ثم يعلن فى نهاية مقدمته ـ كما يعلن كثير من شعراء عصره ـ بأنه سيتسلى عن الهم بعد فراق صاحبته له بناقة تحمله فى رحلة بعيدة فى أعماق الصحراء .

وأما بشر بن أبى خازم فيبدأ حديث الظعن عنده من أول بيت فى المقدمة ، فيصف رحلة صاحبته وقد انطلق بها الحداة نحو غايتهم محددا المواضع التى مرت بها والتى نزلت

---

(١) الأبيات ـ ٧ ـ ١٠ . المغانيا : الإبل العظام . اجتزعن : قطعن . الصرائم : قطع الرمال . الجزع : منعطف الوادى . وركن : خلفن وعدلن عنه . المخارم ، الطرق فى الجبال .
(٢) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ الأبيات ٥ ـ ١٩ .
(٣) المفضلية ٩٨ ص ٣٣٨ الأبيات ١ ـ ٢١ .

عندها ، ثم يصف الظعائن وجمالهن ، ويرسم لهن تلك الصورة التقليدية المألوفة فى الشعر العربى ، صورة الظباء ، وينتقل منها إلى صاحبته فيصف جمالها والنعمة التى تعيش فيها بين أهلها ، ثم يصف سهاده وأرقه ومراقبته النجوم فى حركتها البطيئة فى آفاق السماء ، ويستعيد ذكرياته البعيدة وليالى لهوه وحبه .

أما الصورة الثانية من هذه المقدمات الثانوية فهى **مقدمة الشيب والشباب** ، ونستطيع أن نرى صورة منها فى بائية سلامة بن جندل [1] المشهورة :

أَوْدَى الشَّبَابُ حَمِيدًا ذُو التَّعَاجِيبِ ... أَوْدَى وذَلِكَ شَأْوٌ غَيْرُ مَطْلُوبِ
وَلَّى حَثِيثاً وهَذَا الشَّيْبُ يَطْلُبُهُ ... لَو كَان يُدْرِكُهُ رَكْضُ اليَعَاقِيبِ
أَوْدَى الشَّبَابُ الَّذِى مَجْدٌ عَوَاقِبُهُ ... فيهِ نَلَذُّ ، ولا لَذَّاتِ لِلشِّيبِ
ولِلشَّبَابِ إِذَا دَامَتْ بَشَاشَتُهُ ... وُدُّ القُلوبِ مِنَ البِيضِ الرَّعَابِيبِ [2]

وهى مقدمة سريعة قليلة التفاصيل ، تدور حول الشباب الضائع والشيب الذى أخذت نذره تطلع فى حياة الشاعر ، وتقف حسرته على الشباب عند فكرة محدودة وهى أنه مرحلة اللهو واللذة والحب فى حياة الإنسان . والطريف فى هذه المقدمة تلك الصورة الجميلة التى يرسمها للصراع بين الشباب والشيب ، والتى يتراءى فيها هذا الصراع سباقا بين الشباب الذى يولى سريعا والشيب الذى يطارده سريعا أيضا ، ويتمنى لو استطاع أن يشرك الشباب ليرده قبل أن يمضى إلى غير مآب . ثم ينطلق مع ذكرياته يستعيد بها أيام شبابه ، وكأنه فى محاولة للخروج بنفسه من هذا الموقف النفسى الحزين الذى وضعه فيه إحساسه بتقدم الأيام وتحرك العمر نحو المصير المحتوم .

ولكن هذه المحاولة للخروج من هذا الجو النفسى الحزين بالعودة إلى ذكريات الشباب وما تثيره فى نفس الشاعر من بهجة وحيوية ، تختلط عند بعض الشعراء بحديث المصير المحتوم حديثا تسيطر عليه السلبية ، ويسوده الاستسلام للواقع الذى فرضته الحياة على الإنسان . فنرى فى أعقاب حديث الذكريات صورة هذا المصير المحتوم يستسلم له

---

(١) المفضلية ٢٢ ص ١١٩ الأبيات ١ ـ ٤ .

(٢) شأوى غير مطلوب : سبق لا يدرك . اليعاقيب : ذكور الحجل ، يقول لو كان ركض اليعاقيب يدرك الشباب لطلبته .

الشاعر مؤمنا بأنه لا مفر منه ، ولا نجاة لأحد منه ، متعزيا فى ذلك بضرب الأمثال بسالف الأقوام الذين صرعهم الدهر ، فى محاولة لإقناع نفسه بأنه انسان كسائر البشر يجرى عليه ما يجرى عليهم من حكم القدر . وهى صورة نستطيع أن نراها فى مقدمة الأسود بن يعفر النهشلى [1] التى يصف فيها شيخوخته وما جرته عليه من ضعف فى جسده وبصره ، وما حملته من أفكار أطارت النوم من عينيه :

نَامَ الـخَـلِيُّ وَمَـا أُحِسُّ رُقَـادِى ... والـهَـمُّ مُحْـتَـضِـرٌ لَدَىَّ وِسَـادِى

وفيها يبدو مستسلما لما أصابه ما دامت هذه سنة الحياة التى تجرى عليه كما تجرى على غيره ، وكما جرت على من سبقه ، حتى الملوك فى قصورهم الممتعة لم تقف قصورهم دونها ، فكل ما فى الحياة مصيره إلى الفناء . ولكن سرعان ما يحاول الشاعر الخروج من هذه السلبية وهذا الاستسلام ليعود إلى إحساسه بالحياة ، فيعود مرة أخرى إلى ذكريات شبابه ليشيع البهجة والحيوية والأمل فى حياته ، فإذا صورة الشباب بكل ما فيه من لهو وحب وخمر وصيد ومغامرة وفروسية تطل علينا مرة أخرى حتى نهاية القصيدة .

ومن بين هذه المقدمات نقف عند مقدمة تبدو كأنها تمضى فى اتجاه غير الذى مضت فيه المقدمات السابقة ، وهى لهذا تمثل ظاهرة طريفة فى حديث الشيب والشباب ، وهى مقدمة معاوية بن مالك معود الحكماء [2] . ففى هذه المقدمة نرى الشاعر يتحدث عن شيبه ، ولكنه يتحدث أيضا عن شيب صاحبته وشيب رفاقه جميعا ، وهو لهذا لا يبدو حزينا على شبابه الضائع ، لقد جرى سيف الحياة على رأسه ورأس صاحبته ورؤوس رفاقه جميعا ، وخلع الجميع ثياب شبابهم التى كانوا يرفلون فيها ، وأقصر كل منهم عن جهل الصبا ولهوه ، وطاشت فى أيديهم جميعا سهامهم التى كانوا يرمون بها ، وأصبح الجميع لا يصيدون ولا يصادون ، وبحسبه أن يقف على أطلال شبابه الصامتة التى لا تجيب ليودعها الوداع الأخير ، ولينطلق بعيدا عنها إلى ناقته يصفها ويبدأ رحلة جديدة فى الحياة عليها :

أَجَـدَّ الـقَلبُ مِنْ سَلْمَى اجْتِنَـابَـا ... وأقـصَـرَ بَعـدَ ما شابَـتْ وشَـابَـا
وشَـابَ لِدَاتُـهُ وعَـدَلْـنَ عَنْـهُ ... كَمَـا أَقْـضَـيتَ مِنْ لُبْسٍ ثِيَابَـا

---

(١) المفضلية ٤٤ ص ٢١٥ الأبيات ١ - ١٨ .
(٢) المفضلية ١٠٥ ص ٣٥٦ .

فإنْ تَكُ نَبْلُهَا طَاشَتْ ونَبْلى   فَقَدْ نَرْمِى بِهَا حِقْبَا صِيَابَا
فَتَصْطَادُ الرِجَالَ إذَا رَمَتْهُمْ   وأصْطَادُ المُخَبَّأةَ الكَعَابَا
فإنْ تَكُ لا تَصِيدُ اليَومَ شَيئاً   وآبَ قَنِيصُهَا سَلَماً وخَابَا
فإنَّ لَهَا مَنَازِلَ خَاوِياتٍ   عَلى نَمْلَى وقَفْتُ بِهَا الرِّكَابَا
من الأَجْزَاعِ أسْفَلَ من نُمَيْلٍ   كَمَا رجَّعْتَ بالقَلَمِ الكِتَابَا
كتَابَ مُحَبِّرٍ هاجٍ بَصِيرٍ   يُنَفِّقُهُ وحَاذَرَ أَنْ يُعَابَا
وقفتُ بِهَا القَلُوصَ فَلَمْ تُجِبْنِى   ولَوْ أمْسَى بِهَا حَىٌّ أَجَابَا
ونَاجِيَةٍ بَعَثْتُ عَلَى سَبِيلٍ   كأَنَّ عَلى مَغَابِنِهَا مَلابَا (1)

والظاهرة التى تلفت النظر فى هذه المقدمة هى اختلاف مواقف الشعراء من الشيب إذ اختلفت موضوعات قصائدهم بين الفخر والمدح ، ففى مجال الفخر نرى الشاعر يقف موقف الرفض من شيبه ويستعيد فى بهجة ذكريات شبابه ، ويعيش من خلالها ماضيه من جديد ، وكأنه يستمد من هذه الذكريات قوة نفسية تعينه على الفخر . ونستطيع أن نرى مثلا لذلك فى مقدمة المزرد بن ضرار لقصيدته اللامية التى رجحت أنها جاهلية (2) . وهى قصيدة يديرها الشاعر كلها حول الفخر بحياته الجاهلية ، وما فيها من لهو وغزل وفروسية وتفوق فى قول الشعر الذى تتلقفه شفاه الرواة وتتناقله آفاق الجزيرة :

صَحَا القَلبُ عَن سَلْمَى وملَّ العَواذِلُ   ومَا كَادَ لَأياً حُبُّ سَلْمَى يُزَايِلُ
فُؤادِى حَتَّى طَارَ فَىُّ شَبِيبَتِى   وحتَّى عَلاَ وَخْطٌ من الشَّيْبِ شَامِلُ
يُقَنِّئُهُ مَاءُ اليُزَنَّاءِ، تَحْتَهُ   شَكِيرٌ كأَطْرَافِ الثَّغَامَةِ ناصِلُ
فَلاَ مرحباً بالشيبِ من وفْدِ زائرٍ   متى يَأْتِ لاَ تُحْجَبْ عَليه المَداخِلُ
وسَقْيًا لِرَيْعَانِ الشبابِ فإنَّهُ   أخُو ثِقَةٍ فِى الدَّهْرِ إذْ أَنَا جَاهِلُ
وأَلْهُو بِسَلْمَى، وَهْىَ لَذٌّ حَدِيثُهَا   لِطَالِبِهَا، مَسْؤُولُ خَيْرٍ فبَاذِلُ (3)

---

(1) الأبيات ١ ـ ١٠ الصياب : الصائبة ، يريد السهام ، وهى فى موقع حال من الضمير فى « بها » . الهاجى : القارىء . المغابن : أسفل البطن . الملاب : ضرب من الطيب شبه به عرق الناقة .
(2) المفضلية ١٧ ص ٩٣ .
(3) الأبيات ١ ـ ٦ .

وأمـا فى مجال المدح فالشاعر لا يبدو حريصا على هذا الموقف البطولى الذى يريد تسجيله لنفسه ، ولا يقف موقف الرفض من الشيب وإنما يقف مستسلما له ، معترفا بالواقع الذى يعيش فيه ، وكأنه يرى فى موقفه أمام ممدوحه أن هذا الرفض وهذا الإنكار موقف غير طبيعى ، فى حين يرى فى رفضه وإنكاره فى مجال الفخر أمام نفسه أمرا طبيعيا ، فهو فى موقفه أمام ممدوحه لا يملك إلا أن يعترف بواقع أمره ، بل إنه يبالغ فى وصف ضعفه لعله يجزل له العطاء ، أما فى موقفه أمام نفسه فهو يملك من الحرية ما يتيح له أن يتصرف فى حديثه كما يشاء . ونستطيع أن نرى مثلا لمقدمة الشيب والشباب التى يستهل بها الشاعر قصيدة مدح له فى مقدمة علقمة بن عبدة [1] التى قالها فى مدح الحارث بن جبلة ملك الغساسنة يطلب إليه فيها أن يفك أسر أخيه الذى أسره الملك مع جماعة من بنى تميم :

طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِى الحِسَانِ طَرُوبُ ... بُعَيْدَ الشَّبَابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ
يُكَلِّفُنِى لَيْلَى وقَدْ شَطَّ وَلْيُهَا ... وعَادَتْ عَوَادٍ بَيْنَنَا وخُطُوبُ
مُنَعَّمَةٌ مَا يُسْتَطَاعُ كلَامُهَا ... عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تُزَارَ رَقِيبُ
إِذَا غَابَ عَنْهَا البَعْلُ لَمْ تُفْشِ سِرَّهُ ... وتُرْضِى إِيَابَ البعلِ حينَ يَؤُوبُ
فَلَا تَعْدِلِى بَيْنِى وبَينَ مُغَمَّرٍ ... سَقَتْكِ رَوَايَا المُزْنِ حينَ تَصُوبُ
سَقَاكِ يَمَانٍ ذُو حَبِىٍّ وعَارِضٌ ... تَروحُ بِهِ جُنحَ العَشِىِّ جَنُوبُ
ومَا أَنتَ أَمْ ما ذِكْرُهَا رَبَعِيَّةً ... يُخَطُّ لَهَا مِنْ ثَرْمَدَاءَ قَلِيبُ
فَإِنْ تَسْأَلُونِى بِالنِّسَاءِ فإِنَّنِى ... بَصِيرٌ بأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيبُ
إِذَا شَابَ رَأْسُ المرءِ أو قَلَّ مَالُهُ ... فَليس لَهُ مِن وُدِّهِنَّ نَصِيبُ
يُرِدْنَ ثَرَاءَ المَالِ حيثُ عَلِمْنَهُ ... وشَرْخُ الشَّبَابِ عِنْدَهُنَّ عَجِيبُ [2]

ففى هذه المقدمة نرى الشاعر مستسلما لشيبه معترفا بواقعه ، متخاذلا أمامه ، فليست هناك محاولة للدفاع عنه ، أو استعادة ذكريات شبابه ، أو الوقوف موقف البطولة الذى يقفه شاعر الفخر أمام المرأة ، بل إنه يصرح بأن صاحبته « قد شط وليها ، وعادت عواد بيننا وخطوب » ، وأنها « ما يستطاع كلامها » وفى تخاذل غريب يطلب إليها ألا تعدل

---

(١) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ .
(٢) الأبيات ١ ـ ١٠ . شط وليها : بعد عهدها أو بعد جوارها .

بينه وبين الشبان الأغرار الذين لم يجربوا الحياة ، وكأنما أحس ضعف موقفه ، فحاول أن يفلسف الموقف كله ، ويلقى باللوم فيه على المرأة المظلومة التى لا دخل لها فى شيبه ، فيقرر - من خلال خبرة يدعيها لنفسه بأخلاق النساء - أنه :

إِذَا شَابَ رَأْسُ المـرءِ أو قَلَّ مَالُـهُ فَلَيسَ لَهُ مِنَ وِدِّهِـنَّ نَصِـيبُ

ولذلك فهن :

يُرِدْنَ ثَرَاءَ الـمَـالَ حيثُ عَلمـنَـهُ وشَـرْخُ الـشَّبَـابِ عِنْـدَهُنَّ عَجِيبُ

★★★

والصورة الثالثة من هذه المقدمات الثانوية **مقدمة الطيف** ، وهى أقل هذه الصور انتشارا . وتوشك مقدمة الطيف أن تكون امتدادا للمقدمات الغزلية أو الجانب الآخر للمشهد الغزلى الذى يسجله الشعراء فى هذه المقدمات . وهى - فى حقيقة أمرها - أقرب إلى أن تكون محاولة من محاولات الهروب من الواقع ، شأنها فى ذلك شأن الرحلة التى ينطلق إليها الشاعر ليتسلى بها عن مأساة حياته وهمومها ، ولكنه ربما وجد فى الطيف استكمالا لتجربته العاطفية ، كما كان يتمناها . وكثيرا ما حقق الطيف واقع الشاعر الذى افتقده فى يقظته حيث أتاح له فى شعره فرصة للتعبير عن مشاعره وعواطفه التى لم يجد فرصة للتعبير عنها فى يقظته .

وأول صورة من صور الطيف فى المفضليات تلقانا عند تأبط شرا فى أول قصيدة فيها :

يا عيدِ مَالـكَ من شوقٍ وإيراقِ ومَـرِّ طَيفٍ عَلى الأهْـوَالِ طرَّاقِ
يَسْـرِى عَلى الأيْنِ والحَيَّاتِ محتَفِّيا نَفْـسِـى فِدَاؤُكَ مِن سَارِ عَلى سَاقِ

وهى مقدمة سريعة تعكس واقع الحياة السريعة التى كان يعيشها هذا الشاعر الصعلوك ورفاقه الذين تحولت حياتهم إلى لون من العدو المستمر المتواصل ، والقلق المضطرب الذى لا يعرف الهدوء أو الاستقرار، وكأن ثمة رابطة معنوية بين سرعة الطيف الذى تراءى له فى نومه وسرعته هو فى واقع حياته . فالمقدمة ليس فيها إلا إشارة سريعة إلى الطيف الذى مر به سريعا فى زحمة حياته الكادحة بما فيها من حزن وشوق وأرق وأهوال ، ويعجب كيف استطاع هذا الطيف الرقيق أن يصل إليه وهو فى أعماق الصحراء بين الأفاعى والحيات . وهى صورة - على تركيزها وسرعتها - نابضة بالحياة التى كان يحياها هؤلاء الصعاليك بما حشده الشاعر لها من ألفاظ معبرة عنها وموحية بها : الأهوال ، الأين ، الحيات ، محتفيا .

وقد يرد حديث الطيف عند بعض الشعراء دون أن يشكل وحده مقدمة خالصة للقصيدة ، وإنما يرد فى أثناء حديثه الغزلى وكأنه استكمال لصورته ، ونستطيع أن نرى مثلا لذلك فى مقدمة بشامة بن الغدير الذى تحدث عن الطيف من خلال حديثه عن الحياة التى باعدت بينه وبين صاحبته :

هَجَرْتَ أُمَامَةَ هَجْراً طَوِيلاً ... وحمَّلَكَ النَّأْىُ عِبْئًا ثَقِيلاَ
وحُمِّلْتَ مِنهَا عَلى نأيِهَا ... خَيَالاً يُوافِى ونَيْلاً قَلِيلاَ (1)

وإذا كانت صورة الطيف عند بشامة قد مرت هذا المرور العابر السريع ، فإننا نرى صورة مفصلة عند المرقش الأصغر حيث يصف الطيف ويتحدث عن زيارته له فى أثناء رحلته ، ويقف عند الفكرة التى تتردد كثيرا فى الشعر الجاهلى ، وهى وصول الطيف من مكان بعيد ، واختراقه الصحراء الواسعة المترامية فى رحلة غريبة لا يعرف سبيلها ولا وسيلة الانتقال فيها ، ثم يقف عند فكرة جديدة لم نرها عند غيره من شعراء المفضليات ، لقد انتبه من نومه فإذا الطيف قد اختفى ، وإذا الحُلم قد مضى ، وإذا الواقع الذى حجبه عنه يتراءى له كما هو ، فإذا الرحل هو الرحل ، وإذا البلاد هى البلاد . لقد اختفت الحبيبة واختفت معها ديارها ، وخلفت له أشجانا تملأ قلبه بالجراح ، وأحزانا تملأ عينيه بالدموع ، وإنه ليتمنى لو أشرق الصباح وظلت معه تؤنس وحشته ، وتملأ عليه وحدته :

أَمِنْ بنت عَجْلاَنَ الخَيَالُ المُطَرَّحُ ... أَلَمَّ ورَحْلِى سَاقِطٌ مُتَزَحْزِحُ
فَلَمَّا انتَبَهْتُ بالخَيالِ وَرَاعَنِى ... إِذَا هُوَ رَحْلِى والبِلاَدُ تَوَضَّحُ
ولكِنَّهُ زَوْرٌ يُيَقِظُ نائِمًا ... ويُحْدِثُ أَشْجَاناً بقَلبكَ تَجْرَحُ
بكلِّ مَبِيتٍ يَعْتَرِينَا ومَنْزِلٍ ... فَلَوْ أَنَّهَا إِذْ تُدْلِجُ اللَّيْلَ تُصْبِحُ
فوَلَّتْ وقَدْ بثَّتْ تَبَارِيحَ مَا تَرَى ... ووجْدِى بهَا إِذْ تَحْدُرُ الدَّمْعَ أَبْرَحُ (2)

وتتردد فكرة التعجب من وصول الطيف من مكان بعيد فى رحلته غير المألوفة عبر الصحراء كثيرا فى حديث الطيف ، وقد رأيناها عند تأبط شرا ، ورأيناها عند المرقش

---

(1) المفضلية ١٠ ص ٥٥ .
(2) المفضلية ٥٥ ص ٢٤١ الأبيات ٣ ـ ٧ . المطرح : الذى يطرح نفسه من مكان بعيد . توضح : أصلها تتوضح أى تظهر ، يريد أنها خالية .

الاصغر ، ونراها أيضا عند الحارث بن حلزة [1] ، كما نراها عند معاوية بن مالك معود الحكماء [2] . يقول الحارث :

طَرَقَ الـخَـيَالُ ولاَ كَليلَةِ مُدْلِـجِ ... سَدِكـاً بأَرْحُـلِنَـا ولَـمْ يَتَـعَـرَّجِ
أنَّى اهـتَـدَيت وكُـنْـتِ غَيرَ رَجيلةٍ ... والقَـوْمُ قَدْ قَطَعُـوا مِتَـانَ السَّجْسَـجِ
والـقَـومُ قَدْ آنُـوا وكُـلُّ مَطِيُّهُـمْ ... إلاَّ مُواشِـكَـةَ النِّجَـا بالهَـودَجِ [3]

ويقـول معــاوية :

طَرَقَـتْ أمَـامَـةُ والـمَـزَارُ بَعِـيدُ ... وهْنـاً وأَصْحَـابُ الـرِّحَـال هُجُـودُ
أنَّى اهْـتَـدَيتِ وكـنـتِ غَيْرَ رَجيلَةٍ ... والـقَـومُ منـهُـمْ نُبَّـهٌ ورُقُـودُ

والظاهرة التى نسجلها فى ختام الحديث عن مقدمة الطيف أن هذه المقدمة ـ كما تتراءى فى قصائد المفضليات ـ لم تصل إلى مستوى المقدمات الطللية أو الغزلية التى تمثل المقدمات الأساسية فى الشعر الجاهلى ، ولم تستطع أن تستأثر باهتمام الشعراء مثل ما استأثرت به هذه المقدمات ، فقد جاءت مقدمة الطيف أكثر ما جاءت سريعة خاطفة فى غير إطالة ، أو تفصيل ، وبدت كأنها ملحقة بمقدمات الطلل والغزل ، أو كأنها مشهد من المشاهد الكثيرة التى كان الشعراء يسجلونها فى هذه المقدمات ، فلم تستطع هذه المقدمة ـ إلا فى قصائد قليلة ـ أن تستقل بنفسها أو أن تشكل مقدمة متميزة تقف على قدم المساواة مع المقدمات الطللية والغزلية .

★ ★ ★

هذه هى صور المقدمات المختلفة التى نراها فى المفضليات ، لا أريد أن أفرغ من الحديث عنها حتى أسجل ظاهرة أخيرة ، وهى أننا نرى فى بعض القصائد اختلاطا وتداخلا بين هذه الصور المختلفة ، فنرى حديث الطيف وحديث الذكريات وحديث الظعائن وحديث الشيب والشباب تختلط جميعا وتتداخل لتشكل لوحة فنية غنية بألوانها ، متكاملة

(١) المفضلية ٦٢ ص ٢٥٥ الأبيات ١ ـ ٣ .
(٢) المفضلية ١٠٤ ص ٣٥٤ البيتان الأول والثانى .
(٣) السدك : الملازم . الرجيلة : القوية على المشى . السجسج : المكان الواسع المستوى . أنوا : تعبوا . النجا : النجاء ، وهو السرعة . المواشكة : المسرعة .

فى خطوطها ومشاهدها . ونستطيع أن نرى صورة لذلك فى هذه المقدمة لبشر بن أبى خازم :

أَحَقٌّ مَا رَأَيْتُ أَمْ احْتِلَامُ ... أم الأَهْوَالُ إِذْ صَحْبِى نِيامُ
أَلَّا ظَعَنَتْ لِنِيَّتِهَا إِدَامُ ... وكُلُّ وَصَالِ غَانِيَةٍ رِمَامُ
جَدَدْتُ بِحُبِّهَا وهَزَلْتُ حَتَّى ... كَبِرْتُ وقِيلَ إِنَّكَ مُسْتَهَامُ
وقَدْ تَغْنَى بِنَا حِينًا ونَغْنَى ... بِهَا، والدَّهْرُ لَيسَ لَهُ دَوَامُ
لَيالِىَ تَسْتَبِيكَ بِذِى غُروبٍ ... كَأَنَّ رُضَابَهُ وَهْنًا مُدَامُ
وأبْلَجَ مشرِقِ الخَدَّيْنِ فَخْمٍ ... يُسَنُّ عَلَى مَرَاغِمِهِ القَسَامُ
تَعرَّضَ جَأْبَةِ المِدْرَى خَذُولٍ ... بِصَاحَةَ فِى أَسِرَّتِهَا السَّلَامُ
وصاحِبُهَا غَضِيضُ الطَّرْفِ أَحْوَى ... يَضُوعُ فُؤَادَهَا مِنْهُ بُغَامُ (1)

ومن اليسير أن نفسر هذا التداخل والاختلاط من خلال الوانع النفسى الذى يعيشه الشاعر ، فهو يتذكر صاحبته حين يزوره طيفها ، فيعيده ذلك إلى نفسه أيام شبابه الذى ولى ولم يخلف له إلا هذه الذكريات البعيدة ، ولكن هذه الذكريات تذكره فى الوقت نفسه بالحاضر الذى يعيش فيه ، وتلقى به مرة أخرى فوق أرض الواقع التى حاول الفرار منها . ولعل هذا هو الذى جعله يبدأ مقدمته بهذا التساؤل الحائر بين الحلم والحقيقة أو بين الرؤيا والواقع . إنه حائر بين ماضيه الذى يتراءى له فى أحلامه ، وحاضره الذى ترده إليه يقظته ، ومن خلال هذه الحيرة يبرز هذا التساؤل الحائر .

على هذه الصورة وردت مقدمات القصائد التى حرص الشعراء على أن يوفروا لها الشكل التقليدى الذى كان قد استقر فى مرحلة لا نستطيع تحديدها تماماً من تاريخ الشعر الجاهلى . وقد ذهب ابن سلام إلى أن امرأ القيس هو الذى وضع تقاليد المقدمة الطللية ،

---

(١) المفضلية ٩٧ ص ٣٣٣ ـ الأبيات ١ ـ ٨ .
احتلام : حلم أبلج : جميل . الجأب : الغليظ . المدرى : القرن ، يريدظبية غليظة القرن ، والظباء تكون غليظة القرون فى صغرها . الخذول : المتخلفة عن القطيع . الأسرة : بطون الأودية . السلام : نوع من الشجر . صاحبها : ولدها . يضوع فؤادها : يذهب بقلبها . البغم : صوت الظباء .

وأنه سبق الشعراء إليها وإلى أشياء أخرى ابتدعها واستحسنها العرب من بعده واتبعه فيها شعراؤهم [1] ، ولكن امرأ القيس نفسه يصرح بوضوح بأنه يقلد فى مقدمات أطلاله شاعراً قديماً هو ابن حذام سبقه إليها فى شعره :

عوجَا عَلى الـطَّلل المحِيلِ لأنَّنا ... نَبكِي الدِّيَار كَمَا بَكَى ابن حذَام [2]

وابن حذام هذا شاعر قديم لا نكاد نعرف عنه شيئا ، فأقصى ما وصل إلينا من أمره ما حدثنا به السيوطى [3] من أنه « رجل من طيىء لم نسمع شعره الذى بكا فيه ، ولا شعرا غير هذا البيت الـذى ذكره امرؤ القيس » . وقد ادعى ابن الكلبى - فيما يرويه عنه ابن قتيبة [4] - أن اسمه امرؤ القيس أيضاً ، ولكنه « امرؤ القيس بن حارثة بن الحمام بن معاوية » وقال عنه أنه « أول من بكى فى الديار » ، واستدل على كل من الادعاءين بيت امرىء القيس السابق ولكن فى رواية أخرى له يقول فيها :

يَا صَاحِبِى قِفَا النَّـوَاعِـج سَاعَـة ... نُبكِى الـديارِ كمعا بَكَى ابنُ حمـام

وسجل ابن قتيبة اختلاف الرواة فى اسمه ، فهو عند أبى عبيدة « ابن خزام » ، وهو عند ابن الكلبى « ابن حمام » . ولكن - كما يقـول بعض الباحثين - أن كلا الادعاءين لا يتقدم بنا أى خطوة فى طريق الفصل فى القضية لأن الاطمئنان إلى مثل هذه الأوليات لا يضع أقدامنا فوق أرض ثابتة لا تهتز من تحتها ، كما أن الاختلاف حول اسم الشاعر القـديم ورواية بيت مـرىء القيس لا يغـير من الأمـر شيئاً ، وإنما الذى نسجله ونحن مطمئنون « هو أن امرأ القيس أشار فى بعض شعره إلى شاعر قديم - أقدم منه - وقف على الأطلال وبكى الديار [5] » .

ومع ذلك فإن مسألة الأولية هذه لا تقدم ولا تؤخر شيئا فى دراستنا للمفضليات ، فالأمر الذى لا يقبل خلافا هو أن شعراء المفضليات ساروا على التقليد الفنى الذى خضع

---

(١) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٦٣ .
(٢) ديوان امرىء القيس ص ١١٤ - و « لأننا » لغة فى « لعلنا » .
(٣) السيوطى : الزهر ٢ / ٢٩٥ .
(٤) ابن قتية : الشعر والشعراء / ٥٢ .
(٥) د . يوسف خليف : مقدمة القصيدة الجاهلية - محاولة جديدة لتفسيرها (مجلة المجلة العدد ٩٨) .

له شعراء العصر الجاهلي جميعاً وهو افتتاح قصائدهم - وبخاصة الطوال منها - بمقدمات تقليدية ، أخذت شكلين أساسيين : مقدمة الأطلال ، ومقدمة الغزل ، ووراءهما أشكال أخرى ثانوية متعددة ظهر منها في المفضليات ثلاثة أشكال : مقدمة الطيف ، ومقدمة الظعن ومقدمة الشيب والشباب ، وهي كلها تصدر عن تجارب ذاتية مر بها الشعراء ولكنها تأخذ طابعا إنسانيا عاما حين تصبح تعبيرا عن القاسم العاطفي المشترك بين الناس جميعا في هذا العصر بصفة خاصة وفيما يليه من عصور بصفة عامة ، وهو الحب .

★ ★ ★

هذه هي الصور التي وردت في المفضليات للمقدمات ، تقف في مقدمتها مقدمتان أساسيتان : مقدمة الأطلال في المقام الأول ، ثم المقدمة الغزلية بعد ذلك ، ووراءهما مقدمات أخرى أقل انتشارا : الطيف والظعن والشيب والشباب . وتشترك هذه المقدمات كلها ، الأساسية منها والفرعية ، في ظهور المرأة الحبيبة على مسرحها ، وفي دورانها حول قصة الحب التي يمثل الشاعر فيها دائما دور البطولة أو دور الفتى الأول .

ومن خلال قصة الحب التي تدور حولها هذه المقدمات تتردد أسماء المحبوبات فيها بصورة واضحة ، ففي مقدمات الأطلال نرى « سلمى » عند جابر بن حني التغلبي [1] ، و « خولة » عند عوف بن الأحوص [2] ، و « أسماء » عند المرقش الأكبر [3] ، و « هند » عند المرقش الأصغر [4] ، و « مي » عند عوف بن عطية [5] ، و « ليلى » عند عبد الله بن عنمة [6] ، و « سلمى » عند بشر بن أبي خازم [7] ، و « ابنة حطان بن عوف » عند الأخنس بن شهاب [8] .

وفي المقدمات الغزلية نرى « سمية » عند الحادرة [9] و « سلمى » عند المسيب بن علس [10] ، و « أم عمرو » عند الشنفرى [11] ، و « هند » عند المثقب العبدي [12] ،

---

(١) المفضلية ٤٢ .
(٢) المفضلية ٣٥ .
(٣) المفضليتان ٤٧ ، ٤٩ .
(٤) المفضلية ٥٥ .
(٥) المفضلية ١٢٤ .
(٦) المفضلية ١١٤ .
(٧) المفضلية ٩٦ .
(٨) المفضلية ٤١ .
(٩) المفضلية ٨ .
(١٠) المفضلية ١١ .
(١١) المفضلية ٢٠ .
(١٢) المفضلية ٢٨ .

و « خويلة » عند المرقش الأكبر [١] ، و « فاطمة » عند المرقش الأصغر [٢] ، و « جمل » عند حاجب بن حبيب [٣] . وفى مقدمات الطيف نرى « سليمى » عند سلمة بن الخرشب [٤] ، وأيضا عند المرقش الأكبر [٥] . ونرى « إدام » عند بشر بن أبى خازم [٦] . وفى مقدمات الظعن نرى « فاطمة » عند المثقب العبدى [٧] ، و « سلمى » عند علقمة بن عبدة [٨] ، و « صدوف » عند سبيع بن الخطيم [٩] . وفى مقدمات الشيب والشباب نرى « سلمى » عند معاوية بن مالك [١٠] ، و « أسماء » عند الأسود بن يعفر [١١] ، و « ليلى » عند علقمة بن عبدة [١٢] .

وتردد هذه الأسماء بهذه الصورة الواسعة يجعلنا نتساءل : أكان هذا مرتبطا بواقع حياة الشعراء وطبيعة تجاربهم العاطفية ، أم أنه جاء من قبيل الرمز إلى المرأة بصفة عامة دون ارتباط بمحبوبة معينة . وكلا الاحتمالين قائم ، وليس أحدهما بأكثر قبولا من الآخر ، فليس هناك ما يمنع من أن تكون هذه الأسماء لشخصيات حقيقية عاش الشعراء معها فى واقعهم العاطفى تجارب حب حقيقية ، وليس هناك ما يمنع أيضا أن تكون هذه الأسماء رموزا للمرأة محور الحب الدائم ، وبطلة قصته الخالدة . وقد نستطيع أن نرجع الاحتمال الأول حين تعرف للشاعر تجربة حب حقيقية ، أو حين يتردد اسم واحدة بعينها فى كل قصائده ، ونستطيع أن نرجح الاحتمال الثانى حين لا نضع أيدينا على قصة حب له ، أو حين تختلف الأسماء فى شعره . ويظل الأمر معلقا حول مَنْ ذكروا أكثر من اسم فى قصيدة واحدة ، فيصبح من الصعب تبين الحقيقة التى نطمئن إليها ، وتبقى نفس الحيرة قائمة حول الاسم الواحد الذى يكثر تكراره عند أكثر من شاعر ، وربما يكون ذلك أقرب إلى الرمز منه إلى الحقيقة .

وقد حاول بعض الباحثين [١٣] فلسفة هذه الظاهرة ، والنظر إليها من خلال رؤية

---

(١) المفضلية ٥١ .
(٢) المفضلية ٥٦ .
(٣) المفضلية ١١١ .
(٤) المفضلية ٦ .
(٥) المفضلية ٤٦ .
(٦) المفضلية ٩٧ .
(٧) المفضلية ٧٦ .
(٨) المفضلية ١٢٠ .
(٩) المفضلية ١١٢ .
(١٠) المفضلية ١٠٥ .
(١١) المفضلية ١١٩ .
(١٢) المفضلية ١١٩ .
(١٣) الدكتور نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى / ١٤٦ .

جديدة ، فرأى « أن « ليلى » ترمز إلى سيدة منعمة دائمة النفار إذا ما دنا منها دان ، و« سلمى » رمز الحب العذرى والعفة ، وهى فتاة غريرة حسناء تحب ولا تحب ، يتعلق بها الشيوخ ، و« سعاد » رمز الربيع وما يتبعه من سعادة ، و« أسماء » رمز للمراعى أو لحياة الرعى ، وهى سيدة متقلبة ، و« أميمة وأمامة » رمز للأم الحانية العطوف ، و« خولة » سيدة الزرع وما يتبعه من حياة الغنى واليسار ، و« هرة » رمز للحياة اللاهية التى تتمثل فى القيان والشراب والجنس » . كما يرى أن الأسماء التى وردت مصدرة « بأم » مثل « أم أوفى » و« أم عمرو » و« أم جندب » رموز لسيدة الحكمة ، ولا تخاطب عادة إلا فى الأمر الجلل الذى يحتاج إلى التؤدة وسعة الصدر ، وهى تظهر فى الرثاء لأن الموقف الفاجع يطلب التجلد من سيدة الحكمة . وهو تفسير غريب للشعر الجاهلى والجاهليين ، ولا ينسحب عليهم اجتماعيا ولا فنيا ، والرموز التى ذهب إليها رموز مفتعلة ليس عليها أى دليل ومن هنا جاءت المحاولة كلها محاولة استبدت بها روح التعسف ، وإخضاع الموقف الفنى لأحكام غريبة بعيدة عن طبيعة الشاعر الجاهلى . وهى قبل ذلك محاولة قاصرة لم تستقص كل ما ورد فى الشعر الجاهلى من أسماء ، فأين الأسماء التى صدرت بكلمة « ابنة » أو « بنت » مثل « ابنة عجلان » أو « ابنة حطان »؟ ما القول فيها ؟ وما الرمز الذى ترمز إليه ؟ ولعل الباحث استمد هذه الرموز التى ذهب إليها من المناسبات التى وردت فيها كما يبدو من « أم أوفى » التى وردت عند زهير ، أو من « هرة » أو « هريرة » التى وردت عند الأعشى ، وكما يبدو من « سعاد » التى رآها رمزا للسعادة أو من « أميمة » و« أمامة » اللتين رآهما رمزا للأم .

وتشترك هذه المقدمات أيضا فى ظاهرة نراها فى أكثرها وهى التخلص منها إلى وصف الناقة والرحلة ، وكأن هذا تعويض للأزمة النفسية التى يعيشها الشاعر حين تهجره صاحبته ، فيقطع ودها بالسفر بعيداً عن مسرح الذكريات الحزينة ، ولذلك نرى هذه الظاهرة تأخذ شكل الظاهرة العامة المطردة فى مقدمات الأطلال وفى المقدمات الغزلية بصفة خاصة . وهى حقيقة نفسية كشف عنها بعض الشعراء الجاهليين على نحو ما نرى فى معلقة لبيد حيث يعلن فى صراحة أنه يسلك سبيل الرحلة لينجو من هموم القطيعة التى تبادلها مع صاحبته :

فاقطع لبانة من تعرض وصله	ولخير واصل خلة صرامها
بطليح أسفار تركن بقية	منها فأحنق حبلها وسنامها [1]

---

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر / ٢٠٩ ، ٢١٠ .

ومن قبل لبيد كان طرفة أشد صراحة حيث أعلن فى وضوح بمجرد انتهائه من مقدمته . أن الرحلة هى سبيله ـسلية همومه :

وإنى لأمضى ـ، عنـد احتضـاره   بعـوجـناء مرقـال تروح وتغتـدى (١)

ثانياً : الخـواتيـم

لم تأخذ مسألة الخواتيم شكل قضية فنية فى النقد العربى على نحو ما أخذت مسألة المقـدمـات التى ظهرت فى هذا النقد قضية فنية ضخمة اختلفت حولها الآراء وتعددت التفسيرات ، ولذلك لا نجد أحدا من النقاد وضع لهذه المسألة تقاليد ثابتة ، أو أرسى لها أصولا مقررة ، وإنما كل ما نجده هو هذه الملاحظات العامة غير المحددة التى تدور حول فكرة أن يحاول الشاعر التمهيد لختام قصيدته بما يشعر بأنه قارب نهايتها ، حتى لا ينتهى منها وبالنفوس ظمأ إلى المزيد ، وعندها نحس أن القول قد انتهى وأن القصيدة قد بلغت نهايتها (٢) .

ومن اليسير أن نفسر اختفاء مسألة الخواتيم من أن تظهر فى شكل قضية فنية فى النقد العربى بأن الشعر العربى القديم ـ وهو المادة الأولية لهذا النقد ـ لم تظهر فيه هذه المسألة فى شكل ظاهرة فنية ـ كمسألة المقدمات ترصد وتسجل وتفسر وتحلل وتوضع لها القواعد والتقاليد ، فلم يكن الشاعر العربى القديم حريصا على أن يختم قصيدته وفق قانون محدد أو قاعـدة معينة وإنما كان يختمها عندما ينتهى من موضوعاتها ، دون التزام بتقليد ثابت أو التقيد بعرف مقرر . ونستطيع أن نستعرض الشعر الجاهلى ، فلا نكاد نجد فيه نظاماً ثابتا أو تقليدا مستقرا لخواتيم قصائده ، وإنما يتصرف كل شاعر فى ختام قصيدته كيف يشاء ، ويصل بها إلى نهايتها عندما ينقطع به حبل القول دون أن تكون لديه فكرة معينة عن أسلوب ختامها . ولو أخذنا المعلقات ـ وهى أشهر قصائد الشعر الجاهلى ـ لافتقدنا فيها أى محاولة فنية واضحـة لختـامها ، إلا ما كان من زهير عندما ختم معلقته بهذه الطائفة من الحكم المتفرقة التى لا تجمع بينها رابطة إلا رابطة التجربة الإنسانية التى عاشها الشاعر فى حياته الطويلة والتى يصرح فى المعلقة نفسها بأنه نظمها وقد بلغ الثمانين من عمره .

(١) المصدر نفسه / ٩٢ .
(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء / ١٥

وربما نستطيع أن نلمح أسلوبين فى خواتيم قصائد الشعر القديم ترددا بصورة واضحة فيها ، ولكنهما لم يتحولا على امتداد تاريخ هذا الشعر إلى ظاهرتين فنيتين أو تقليدين فنيين يلتزم بهما الشعراء أو يحرصون عليهما ، وهما الحكمة والدعاء . ووراء هذين الأسلوبين أساليب أخرى كثيرة لا تقبل الحصر ولا تخضع لأى صورة من صور التصنيف ، لأنها كلها أساليب فردية تختلف باختلاف الشعراء واختلاف الموضوعات ، وليس من بينها ما يصح أن يكون ظاهرة فنية عامة . ووراء هذه الأساليب المختلفة قصائد لا حصر لها لا نجد فيها أى أسلوب من أساليب الختام ، وإنما تختم القصيدة بانتهاء موضوعها أو موضوعاتها ، ويكون بيت الختام هو آخر بيت فى آخر موضوع تحدث فيه الشاعر ، وهى قصائد لا نستطيع حصرها لأنها ـ فى الحقيقة ـ أكثر قصائد الشعر العربى القديم .

ومعنى هذا أننى فى محاولتى دراسة الخواتيم فى قصائد المفضليات الجاهلية لا أحاول أن أفرض عليها نظاما ثابتا ، أو أن أخضعها لتقليد مقرر ، أو أن أتحول بها إلى ظاهرة فنية ، وإنما أحاول فقط أن أرصد الواقع الذى تمثله هذه القصائد ، وأن أسجل الحقيقة التى تظهر فيها وأنا أدرك أن محاولتى تدور كلها فى دائرة من المحاولات الفردية لم تأخذ شكل ظاهرة عامة .

وأقل هذين الأسلوبين انتشارا فى المفضليات الدعاء ، فبينما لا نجد فى المفضليات إلا أمثلة قليلة له ، نرى أمثلة كثيرة للأسلوب الآخر وهو الحكمة ، ويظهر الدعاء فى مجالين متناقضين ، فقد ورد مرة فى ختام قصيدة مدح ، وورد مرة أخرى فى ختام قصيدة هجاء ، ومن هنا اختلف أسلوب الشاعرين بين الدعاء للمدوح والدعاء على المهجو . فربيعة بن مقروم يختم قصيدته الجاهلية التى يمدح بها سيدا من ربيعة خلصه من أسره :

بَانَتْ سُعَـادُ فَأَمْسَى القَلبُ مَعْمُـودَا   وأَخْلَفَتْـكَ ابنَـةُ الحُـرِّ المَـوَاعِيدَا [1]

بهذا الدعاء الذى يراه بعض النقاد « من طريف دعاء العرب ونادره [2] » :

هَذَا ثَنَـائِى بِمَـا أَوْلَيْـتَ مِن حَسَنٍ   لا زِلْـتَ عَوْضَ قَرِيرَ العَـيْنِ مَحْسُـودَا

ووجه الطرافة هنا هو هذا الدعاء بأن يظل ممدوحه محسودا أبد الدهر .

(١) المفضلية ٤٣ ص ٢١٣ .
(٢) انظر هامش القصيدة فى حديث محقق المفضليات عن جوها .

وفى مقابل هذه الصورة نرى صورة مختلفة عند بشر بن أبى خازم فى قصيدته التى يبدؤها بالفخر بقومه ، وينهيها بهجاء أعدائه :

أحَقٌّ ما رَأَيْتُ أم احْتِلَامُ أم الأهْوَالُ إذْ صَحْبِى نِيَامُ [1]

فهو يختم هجاءه بدعاء على أعداء قومه يصبه عليهم على ملأ من القبائل فى سوق ذى المجاز جزاء وفاقا لهم على ما ارتكبوه فى حق قومه من اثم :

فَإنَّ مَقَامَنَا نَدْعُو عَلَيْكُمْ بِأَبْطَحَ ذِى المَجَازِ لَهُ أثَامُ

وبهذا الدعاء يختم هجاءه ويختم معه قصيدته .

وأما الحكمة فقد ترددت بصورة واسعة فى المفضليات ، نرى أول مثل لها فى أول قصيدة منها وهى قصيدة تأبط شرا المشهورة الذى لا يريد أن ينهيها حتى يؤكد ما نسبه إلى نفسه من حميد الصفات وكريم الأخلاق :

سَدَدَ خلاَلِكَ مِنْ مَال تَجْمَعُهُ حَتَّى تَلَاقى الذِى كُل امْرِىءٍ لاق

لتَقْرعَنْ علىَّ السِن مِنْ نَدم إذَا تَذَكَّرت يوماً بعضَ أخلاقِى

وتتوالى هذه الصورة من الخواتيم على امتداد المفضليات مع اختلاف فى طريقة عرضها وفى المجال الذى تدور فيه ، ولكننا نلاحظ بصفة عامة أنها تتلاءم عادة مع الجو العام الذى دارت فيه على نحو ما نرى فى قصيدة المرقش الأكبر [2] التى يرثى بها ابن عم له ، فهو يختمها بهذا البيت الذى يتلاءم مع الجو العام الذى دارت فيه والذى يركز فيه تجربته فى الحياة ليضمن قوة وقعها على نفوس السامعين .

يَأتِى الشَبَاب الأقْورين ولا تَغْبِط أخَاكَ أن يقَال حكم

والحقيقة التى لا شك فيها أن للحكمة سيادة واضحة فى خواتيم المفضليات وهى لا تقف عند موضوع الرثاء ـ على نحو ما تمثله مفضلية المرقش . بل تمتد لتتدخل فى غيره

---

(١) المفضلية ٩٧ ص ٣٣٣ .
(٢) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ .

من الأغراض ، ولتصبح قاسما مشتركا بين كثير من الموضوعات ، ولكنها تظل دائما مرتبطة بالموقف الذى يتحدث عنه الشاعر ، تظهر في الفخر كقول أبى قيس بن الأسلت الأنصارى [1] :

أَزَيِّنُ الرَّحْلَ بِمَعْقُومَةٍ حَارِيَّةٍ أو ذَاتِ أَقْطَاعِ
أَقْضِى بِهَا الحَاجَاتِ إِنَّ الفَتَى رَهْنُ بِذِى لَوْنَينِ خَدَّاعِ

وكقول عوف بن الأحوص [2] :

لعَمْرِى لَعقدْ أَشْرَفْتُ يَومَ عُنَيْزَةٍ عَلَى رَغْبَةٍ لَوْ شَدَّ نَفْساً ضَمِيرُهَا
ولكِنَّ هُلْكَ الأَمرِ أَنْ لاَ تُمِرَّهُ ولا خَيْرَ فِى ذِى مِرَّةٍ لا يُغِيرُهَا

وهكذا ترتبط الحكمة بموضوع القصيدة على الرغم من طابع التعميم فيها ، فهى تأخذ ـ عادة ـ شكلا انسانيا عاما ، أو هى خلاصة تجربة الشاعر الذاتية يحاول أن يضفى عليها عمومية مستمدة من الحياة ، وكأنه بذلك يشير إلى مصدر تجربته الذى صدرت عنه وموردها الذى تتجه إليه .

حتى فى شعر الأيام الذى يبدو بعيدا عن الحكمة والتعقل والتفكير الهادىء تظهر الحكمة فى بعض خواتيم قصائده ، على نحو ما نرى عند بشر بن أبى خازم [3] :

ومَا يُدْرِيكَ مَا فَقْرى إِلَيهِ إِذَا ما القَومُ وَلُّوْا أَوْ أَغَارُوا
ولا يُنْجِى مِنَ الغَمَرَاتِ إِلاَّ بُراكَاءُ القِتَالِ أو الفِرَارُ

وتنتشر الحكمة فى خواتيم القصائد فى سائر الموضوعات أيضا ، فهى لا تقف عند حد الرثاء أو الفخر الفردى والقبلى أو تصوير المعارك والأيام ، إذ امتد بها شعراء المدح إلى

(١) المفضلية ٧٥ ص ٢٨٣ ـ البيتان ٢٣ ، ٢٤ . المعقومة : الحشية الموشاة . بذى لونين : يريد الدهر لأن فيه الخير والشر .

(٢) المفضلية ٣٦ ص ١٧٦ ـ البيتان ١٧ ، ١٨ لو شد نفسا ضميرها : أى لو اشتد العزم . تمره : تحكمه . المرة : طاقة الحبل . يغيرها : يحكم فتلها ، يريد أن من ركب شيئا فيجب ألا يضعف فيه .

(٣) المفضلية ٩٨ ص ٣٣٨ ض البيتان ٥٥ ، ٥٦ البراكاء : الثبات فى القتال .

قصـائـدهم ، فاتخـذوا منها وسيلة لختامها يشيرون بها إلى طبيعة موضوعها ، فنرى مثلا الحديث عن الكرم عند المثقب العبدى ارتباطا بالمدح الذى تدور فيه قصيدته وما يتصل به من بذل وعطاء :

لا يُبَـالِـى طَيِّبُ الـنَّـفْسِ بِهِ ... تَلَفَ الـمَـالِ إذْ الـعِـرْضُ سَلِمْ
اجـعـل الـمَـالَ لعـرضـى جُنَّـة ... إن خيرَ الـمَـال ما أدى الـذمم [1]

ونرى مثل ذلك أيضا عند حاجب بن حبيب الأسدى حيث يختم قصيدته بحكمة يحاول فيها أن يفلسف موقفه من تكسبه بالمدح :

والمُعْـطِيانِ ابتغـاءَ الحمـد ما لَهُمَـا ... والحمـدُ لا يُشْتَـرَى إلاَّ بأثْمَـانِ [2]

وتمتد الحكمة أيضا إلى موضوع الغزل على نحو ما نرى عند المرقش الأصغر ، حيث استعان بها فى إنهاء إحدى قصائده الغزلية حريصا على التوجه بها إلى صاحبته :

ولـلفَـتَـى غَائِـلٌ يَغُـولُـهُ ... يا ابْنَـةَ عَجْـلاَنَ مِنْ وَقْعِ الحُتُومْ [3]

وهكذا تتراءى الحكمة كأنها الصورة القريبة المكررة فى خواتيم القصائد فى مختلف موضوعاتها ، وإن تكن أكثر انتشارا فى قصائد الرثاء لتلاؤمها مع الموقف النفسى للشاعر ، وحرصه على أن يتخذ منها وسيلة تعزية وتسلية عما هو فيه من حزن وأسى ، ثم يأتى بعد ذلـك انتشـارهـا فى الفخـر تأكيدا لما يريده الشـاعر من إثبات الصفات البطولية لنفسه أو لقـومـه ، وهو الأمر الذى ينطلق منه الشاعر أيضا فى مجال المدح حتى يشبع فى نفس ممدوحه رغبته فى الثناء ويشعره أن القصيدة عند هذا الحكم العام قد بلغت نهايتها . وإلى جانب الحكمة نجد مجموعة أخرى مكررة من الخواتيم تبدو أكثر خصوصية منها ، لأنها ترتبط بموضوعات بعينها ، ولا تشيع بين كل الموضوعات كما هو شأن الحكمة . وفى هذا المستوى من الخواتيم نجد درجتين : درجة قد تشترك بين أكثر من موضوع ، ودرجة أخرى لا تتجاوز الموضوع الواحد . فمن الأولى التى تشترك بين أكثر من موضوع نجد الشاعر

(١) المفضلية ٧٧ ص ٢٩٣ - البيتان ١٧ ، ١٨ .
(٢) المفضلية ١١١ ص ٣٧٠ - البيت ١٣ .
(٣) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ البيت ٢٢ . الحتوم : جمع حتم وهو القضاء .

يختم قصيدته بتجميع الصفات التي تغنى بها ، وهو أمر ينسحب على قصيدة الفخر وقصيدة المدح . ففي مجال الفخر نرى مثلا لذلك في قول عمرو بن الأهتم :

نَمَـتْـنِـي عُرُوقٌ من زُرَارَةَ لِلعُـلَى ومِـنْ فَدَكِـيٍّ والأشَـدِّ عُرُوقُ
مكـارِمُ يَجْعَـلْنَ الفَتَى فى أَرُومَـةٍ يَفَـاعٍ ، وبعضُ الـوَالِـدِينَ دَقِيقُ (١)

وأحيانا يكتفي الشاعر بعرض أبرز الصفات التي يحرص على نسبتها إلى نفسه كما في قول الشنفرى :

وإنِّـى لحُـلْوٌ إنْ أُرِيدَتْ حَلاَوَتِـى ومُـرٌّ إذَا نَفسُ العَـزُوفِ اسْتَمَرَّتِ
أَبِـيٌّ لِمَـا آبِـى سَرِيعٌ مبـاءَتِـى إلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِى فِى مَسَرَّتِى (٢)

وأيضاً كما في قول ذى الأصبع العدواني :

قَدْ كُنْـتُ أُوتِـيكُـمْ نُصْحِى وأَمْنَحُكُم وُدِّى عَلَى مُثْبَتٍ فِى الصَّـدْرِ مَكْنُونِ
لا يخـرجُ الـكَـرهُ مِنى غَيْرَ مَأبِيَةٍ ولا أَلِـينُ لِمَـنْ لا يَبْـتَغِـى لِينِى (٣)

وهكذا حاول الشاعر أن يترك انطباعا خاصا يتعلق بشخصه أو بقومه في دائرة الفخر وكأنه موجز لأهم ما يقصد إليه وما يعتز به :

وأحيانـا يأتى حديث الرحلة الذى ألفنا أن نراه بعد المقدمة ختاما للقصيدة وكأن الشاعر يكمل به صورة فخره حيث تبدو الرحلة معرضا من معارض بطولته وجرأته على اقتحام الصحراء ، على نحو ما نرى عند الحادرة الذى يجعل من حديث الرحلة ختاماً لقصيدته :

ومَـتَـاعِ ذِعْـلِبَـةٍ تَخُـبُّ براكِـبٍ مَاضٍ بِشِـيعَـتِـهِ وغـيرِ مُشَـيَّعِ (٤)

---

(١) المفضلية ٢٣ ص ١٢٥ ـ البيتان ٢٢ ، ٢٣ .
الأرومة : الأصـل .
(٢) المفضلية ٢٠ ص ١٠٨ ـ البيان ٣٥ ، ٣٦ .
(٣) المفضلية ٣١ ص ١٥٩ . البيتان ١٧ ، ١٨ . المأبية : الإباء .
(٤) المفضلية ٨ ص ٤٣ ـ البيت ٣١ . الذعلبة : الناقة السريعة .

وينسحب هذا الحكم أيضا على قصيدة المدح فنرى الشاعر يجمع صفات الممدوح فى بيت الختام تأكيدا لما خلعه عليه فى أثناء القصيدة كما قال المسيب بن علس :

وِلـذَاكُـمُ زَعَـمَـتْ تَمِـيمٌ أنَّـهُ ... أهـلُ السَّمَـاحَـةِ والنَّـدَى والبَـاعِ (١)

وتظل هناك سمات فارقة بين خواتيم الفخر والمدح ، ففى مقابل هذه المواقف الخاصة التى تنفرد بها قصائد الفخر نرى فى قصائد المدح خصوصيات تنفرد بها ، كأن يجعل الشاعر ختام قصيدته عرض مطلبه ، والدعاء للممدوح لعله من خلال هذا العرض وهذا الدعاء يستجيب لمطلبه ، كما نرى فى قول المثقب العبدى :

فَأَنْعِـمْ أَبَيْتَ اللَّعْنَ إِنَّـكَ أَصْبَحَتْ ... لَدَيكَ لُكَـيْزٌ كَهْـلُهَـا وَوَلِـيدُهَـا
وأطـلِقـهُـمُ تَمْشى النِّسَـاءُ خِلالَهُمْ ... مُفَكَّكَـةً وَسْطَ الـرِّحَـال قُيودُهَـا (٢)

وأيضا فى قول علقمة بن عبدة :

وفِـى كُلِّ حَىٍّ قَدْ خَبَـطتَ بِنِـعْمَـةٍ ... فَحَـقَّ لِشَـأْسٍ مِن نَدَاكَ ذَنُـوبُ
ومـا مِثْـلُهُ فِى النَّـاسِ إلَّا أَسِيرُهُ ... مُدَانٍ، ولا دَانٍ لِذَاكَ قَرِيبُ (٣)

وفى شعر الأيام والوقائع ترد خواتيم خاصة به تتعلق بموضوعه ، فقد يعمد الشاعر إلى أن يجعل من تخويف أعدائه ختاما لقصيدته كقول جابر بن حنى التغلبى :

يرَى النَـاسُ منَّـا جِلدَ أَسْـوَدَ سَالِـخٍ ... وفَـرْوَةَ ضِرْغَامٍ مِنَ الأَسْدِ ضَيْغَمِ (٤)

ومن ذلك أيضا قول بشر بن أبى خازم :

دَعُـو مَنْبِـتَ السَّيفَين إنَّهُمَـا لَنَـا ... إِذَا مُضَـرُ الحَمْـرَاءُ شُبَّتْ حُرُوبُهَا (٥)

---

(١) المفضلية ١١ ص ٢٠ - البيت ٢٦ .
(٢) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ ض البيتان ٢٧ ، ٢٨ .
(٣) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ - البيتان ٤٢ ، ٤٣ . خبطت : أعطيت من غير معرفة بينى وبين من أعطيته . الذنوب : الدلو ، يريد الحظ والنصيب .
(٤) المفضلية ٤٢ ص ٢٠٨ - البيت ٢٨ .
(٥) المفضلية ٩٦ ص ٣٢٩ - البيت ٢٢ . السيفان : الساحلان .

وقد يختم الشاعر قصيدته بمشهد من مشاهد بطولاته أو بطولات قومه على نحو ما نرى فى قصيدة الحارث بن وعلة :

ولمّا رأيتُ الخيلَ تتْرَى أثَائجاً ... عَلِمْتُ بأنّ اليومَ أحْمَسُ فَاجِرُ (١)

وعلى نحو ما نرى أيضا فى قصيدة ربيعة بن مقروم الذى يجعل ختامها صورة الخيل المغيرة :

وجُرْدًا يُقَرَّبْنَ دُونَ العِيَالِ ... خِلاَلَ البُيُوتِ يَلُكْنَ الشَّكِيمَا
تُعَوَّدُ فِى الحَرْبِ أنْ لا بَرَاحَ ... إذَا كُلِّمَتْ لا تَشَكَّى الكُلُومَا (٢)

ويتكرر كثيرا فى الخواتيم تصوير نتيجة المعركة ، وهى غالبا ما تكون تصويرا لهزيمة العدو وانسحابه وخسائره واستسلامه فى القتال ، على نحو ما نرى فى قول خراشة بن عمرو العبسى :

وعُذْرَةَ قَدْ حَكَّتْ بِهَا الحَرْبُ بَرْكَهَا ... وألقَتْ عَلَى كَلبٍ جِرَانًا وكَلْكَلاَ (٣)

ومن ذلك قول بشر بن أبى خازم مطورا المرارة التى شعر بها العدو بعد هزيمته :

حتَّى سَقَيْنَاهُمْ بِكَأْسٍ مُرَّةٍ ... مَكْرُوهَةٍ حُسُوَاتُهَا كالعَلْقَمِ (٤)

وتختفى هذه الخواتيم الخاصة فى مجال الغزل إلا ما نراه أحيانا من محاولة الشاعر تطويع الحكمة لتلائم المجال العاطفى ، الذى يتحرك فيه ، أو إضفاء طابع الحكمة على هذا الجو العاطفى ، كقول المرقش الأصغر :

فَمَنْ يَلْقَ خَيْراً يَحْمَدِ النَّاسُ أمْرَهُ ... ومن يَغْوِ لا يَعدَمْ عَلى الغَيِّ لائِمَا

---

(١) المفضلية ٣٢ ص ١٦٤ ـ البيت ١١ .
(٢) المفضلية ٣٨ ص ١٨٠ ـ البيتان ٤٤ ، ٤٥ .
يقربن دون العيال : يؤثرهن على عياله بالإكرام . الشكيم : لسان اللجام . يلكن : يمضغن .
(٣) المفضلية ١٢١ ص ٤٠٤ ـ البيت ١٤ .
البرك : الصدر . الجران : باطن العنق ، يريد أن الحرب بركت عليهم كالناقة .
(٤) المفضلية ٩٩ ص ٣٤٥ ـ البيت ٢٢ .

أَلَــمْ تَرَ أَنَّ الـــمَـــرْءَ يَجْــذِمُ كَفَّــهُ ... ويَجْشَمُ مِنْ لَوْمِ الصَّدِيقِ المَجَاشِمَا
أَمِـنْ حُلْمٍ أَصْبَحْتَ تَنْكُتُ وَاجِمًــا ... وقَدْ تَعْتَرِى الأَحْلامُ مَن كانَ نائما[1]

وكـذلـك تختفى هذه الخواتيم الخاصة فى مجال الهجاء ، وأقصى ما يختم به شاعر هجاءه هو بلوغ قمة التعبير فى نهاية القصيدة كقول عميرة بن جعل[2] :

وجَــدَّاكُمَــا عَبْــدَا وعُمَيْرِ بْنِ عَامرٍ ... وأُمَّــاكُــمَــا مِنْ قَيْنَــةٍ أَمــتَــانِ

هذه هى الصورة المختلفة التى وردت فى خواتيم القصائد ، ومنها يبدو اهتمام الشاعر الجاهلى ببيت الختام ، وإن كان هذا لا يمثل ظاهرة عامة شاملة ، فقد وردت فى الديوان حوالى عشرين قصيدة بلا خواتيم ، وهو أمر لا يقلل من قيمة شيوع الظاهرة الفنية فى بقية القصائد ، شأنها فى ذلك شأن الرحلة أو المقدمات أو التخلص ، بل إننا نراها أيضاً فى بعض المقطوعات على نحو ما نرى عند الكلْحبة العرنى[3] فى ختام مقطوعة له يفتخر فيها بانتصاره على بعض خصومه :

أَمــرتُكُم أَمْــرِى بِمُنْعَــرَجِ اللِّوى ... ولا أَمْـــرَ للمَــعْــصِــىِّ إِلاَّ مُضَــيَّعَــا
إِذَا المَــرْءُ لَمْ يغْشَ الكَرِيهَةَ أوشكت ... حِبَــالُ الهُــوَيْنَــا بالفَتَى أَنْ تَقَــطَّعَــا

ونستطيع فى النهاية أن نسجل أن الظاهرة كلها تقوم على أساس تطويع الخاتمة لما يتناسب مع موضوع القصيدة ، وكأن الشاعر يهدف منها إلى ترك أثر واضح فى سامعيه قبل أن ينهى قصيدته تثبيتا لما أثاره فيها من قضايا وأفكار ، وهذا هو المبرر الواضح لاختلاف نوعية الخواتيم باختلاف موضوعات القصائد .

---

(١) المفضلية ٥٦ ص ٢٤٤ - الأبيات ٢٢ - ٢٤
(٢) المفضلية ٦٤ ص ٢٥٨ - البيت ١٢ .
(٣) المفضلية ٢ ص ٣١ ص البيتان ٦ ، ٧ .

الفصـــل الثـــالث

الرحـــــلة والتخـــلص

١ - الرحـــلة .
٢ - أســـاليب التخـــلص .

(١)

الرحـــــــلة

إذا كانت المقدمات تمثل تقليدا فنيا من تقاليد القصيدة الجاهلية ، فان الرحلة تمثل تقليدا آخر احتل مكانا ثابتا أيضا فى القصيدة ، وهى ظاهرة ترجع إلى دوافع نفسية وبيئية . وقد رأينا الشاعر يحرص على التخلص من المقدمة إلى الرحلة ، وكأنها تهيىء له جوا نفسياً آخر يخرج فيه من دائرة اكتئابه سواء أكان يبكى الطلل أم يتغزل فى محبوبته التى فارقته أم يبكى شبابه الذى ضاع منه أم يصور رحلة الظعينة بعيدا عنه ، وهو أمر يصدق على كثير من القصائد كما يصدق عليها أيضا رغبة الشاعر فى استكمال الاطار الفنى فيتخذ منها حلقة وصل بين المقدمة والموضوع ، بالإضافة إلى ما رآه الشعراء فى الرحلة من مجال يظهرون من خلاله بطولات فردية أصبحت موضع فخر لدى كثير منهم . وأيضا ما تمليه عليهم البيئة الصحراوية التى ارتبطوا بها ارتباطا مباشرا من مادة تصويرية وجدوا فى حديث الرحلة مجالا فسيحا لإبرازها على سبيل التمثيل الواقعى أو التخيل .

وربما جاء الحرص على عرض الرحلة رد فعل لظروف اقتصادية عاشتها القبائل العربية ، فكانت الرحلة مقوما من مقومات حياتها ، إذ هى فى تنقل مستمر وراء مواقع الغيث ومنابت الكلأ ، مما طبع حياة البادية بطابع الحركة الدائبة ، ولا يدخل رأى ابن قتيبة فى هذا الموقف ، فقد جعل الرحلة وسيلة إلى استجلاب عطاء الممدوح بعد سماعه من الشاعر ما عاناه من مشقة السفر ، وهو أمر إذا انطبق على شاعر المدح فإنه لا ينطبق على سائر الموضوعات التى جاءت الرحلة فيها عنصراً أساسيا أيضا . وتكاد الرحلة ترد مع كل الموضوعات الشعرية ، وهى أيضا لا ترتبط بمقدمات معينة ، فهى تظهر فى كل القصائد ومع كل المقدمات حتى لتصبح من أكثر تقاليد القصيدة شيوعا .

وقد ترد الرحلة بعد أن يفرغ الشاعر من موضوعه ولا تقع فى موضعها الطبيعى بين المقدمة والموضوع ، من ذلك ما نجده عند الحادرة [١] فبعد أن بدأ بالغزل ، وانتقل إلى

(١) المفضلية ٨ ص ٤٣ .

الفخر ، ثم ذكر الخمر ومجلسها ، ثم أنهى قصيدته بحديث الرحلة ، فصور قدرته على تجشم الأسفار ووصف ناقته :

ومُسَهَّدِينَ مِنَ الكَلَالِ بَعَثْتُهُمْ ... بعدَ الكَلَالِ إلَى سَوَاهِمَ ظُلَّعِ
أوْدَى السِّفَارُ بِرِمِّهَا فتخالُهَا ... هِيمًا مُقَطَّعَةً حِبَالُ الأَذْرُعِ
تَخِدُ الفيافِيَ بالرِّحالِ وكلُّهَا ... يَعْدُو بِمُنْخَرِقِ القَمِيصِ سَمَيْدَعِ
ومَطِيَّةٍ حَمَّلْتُ رَحْلَ مَطِيَّةٍ ... حَرَجٍ تُنَمُّ مِن العِشَارِ بِدَعْدَعِ
وتَقِي إذَا مَسَّتْ مَنَاسِمُهَا الحَصَى ... وَجَعًا وإنْ تُزْجَرْ بِهِ تَتَرَفَّعِ
ومُنَاخِ غيرِ تَئِيَّةٍ عَرَّسْتُهُ ... قَمِنٍ مِنَ الحِدْثَانِ نابِى المَضْجَعِ
عَرَّسْتُهُ ووِسَادُ رَأسِي سَاعِدٌ ... خاظِي البَضِيعِ عُرُوقُهُ لَم تَدْسَعِ
فَرَفَعْتُ عَنهُ وهو أحْمرُ فَاتِرٌ ... قد بَانَ مِنِّى غيرَ أنْ لَمْ يُقطَعِ
فتَرَى بحيثُ تَوَكَّأتْ ثَفِنَاتُها ... أَثَراً كَمُفْتَحَصِ القَطَا للمَهْجَعِ
ومَتَاعِ ذِعْلِبَةٍ تَخُبُّ بِرَاكِبٍ ... ماضٍ بِشِيعَتِهِ وغيرِ مُشَيَّعِ [1]

ولكن المألوف فى أكثر القصائد أن ترد الرحلة فى موضعها الطبيعى بين المقدمة والموضوع ، فقد وردت عند متمم بن نويرة [2] بعد مقدمة غزلية يعاتب فيها صاحبته التى هجرته متخلصا بها من موقفها منه :

ولَقَد قَطَعْتُ الوصلَ يَومَ خِلاجِهِ ... وأَخُو الصَّرِيمَةِ فِى الأُمورِ المُزْمِعُ
بِمُجِدَّةٍ عَنْسٍ كَأَنَّ سَرَاتَهَا ... فَدَنٌ تُطِيفُ بِهِ النَّبِيطُ مُرَفَّعُ

ثم يمضى فى وصف ناقته ويشبهها بحمار وحشى يطنب فى وصفه ووصف الصياد الذى كان يتربص به ثم يمضى بعد ذلك متنقلا فى موضوعات قصيدته المتعددة . كما وردت

---

(١) الأبيات ٢٢ ـ ٣١ . السواهم : الإبل الضامرة لشدة التعب . الرم : مخ العظام . تخد : تسرع . السميدع : الشجاع . الحرج : الناقة الضامرة . تنم من العثار بدعدع : أى يدعى لها بالسلامة . تقى : تحفى . التثيه : المكث والانتظار . عرسته : نزلت فيه ليلا . قَمِنٌ من الحدثان : أى رهيب يتعرض فيه المسافر للأخطار . خاظى البضيع : ممتلىء اللحم . لم تدسع : لم تمتلىء من الدم . الثفنات : المفاصل . الذعلبة : الناقة السريعة .

(٢) المفضلية ٩ ص ٤٨ الأبيات ٤ ـ ١٩ . وقد رجحت من قبل أنها جاهلية .

عنـد بشـامـة بن الغدير [١] بعد حديثه عن هجرة صاحبته وفراقه لها وما كان يعاوده من طيفها ، ثم صور موقف الوداع ، وعرج على الناقة التى رحل عليها ، فوصفها وأطال فى وصفها ، مشيرا إلى رحلته التى اعتزم القيام بها . وعلى الأسلوب نفسه ظهرت الرحلة فى قصيدة المسيب بن علس [٢] فقد انتقل من المقدمة الغزلية إليها واصفاً ناقته ، مطيلا فى وصفها ، مسجلا هدفه منها وهو تسلية همومه ومحاولة نسيان صاحبته التى فارقها :

فَتَسَـلَّ حَاجَتهـا إِذَا هِىَ أَعْـرَضَتْ ... بِخَمِيصَـةٍ سُرُحِ اليَدَيْنِ وَسَـاعِ [٣]
صَكَّـاءَ ذِعْلِبَـةٍ إذا استَـدْبـرتهـا ... حَرَجٍ إِذَا اسـتَـقـبلتَهـا هِلْوَاعِ
وكـأَنَّ قَنـطَرةً بمـوضِـعِ كُورِهَـا ... ملسـاءُ بينَ غَوامِضِ الأَنْـسَـاعِ
وإِذَا تَعَـاوَرَتِ الحَصَى أخفـافُهَـا ... دوَّى نوادِيهِ بظَهْـرِ القَـاعِ
وكـأَنَّ غَارِبَـهَـا رِبَـاوَةُ مَخْـرِمٍ ... وَتَـمـدُّ ثِنْـىَ جَدِيلِهَـا بِشِـرَاعِ
وإِذَا أَطَـفْـتَ بِهَـا أطفتَ بِكَلْكَـلٍ ... نَبِضَ الفَـرائِصِ مُجْفَـرِ الأَضْـلاعِ
مَرِحَـتْ يَدَاهَـا لِلنَّـجَـاءِ كأَنَّمَـا ... تَكْـرُو بِكَـفَّـى لاعِـبٍ فِى صَاعِ
فِعْـلَ السَّـرِيعَـةِ بادَرتْ جُدَّادَهـا ... قبـلَ الـمَـسَـاءِ تَهُـمُّ بالإِسْـرَاعِ

ويتردد ذكر الناقة كثيرا فى حديث الرحلة ، وهى دائما تحظى بالنصيب الأوفى من هذا الحديث ، وقد يمهد الشاعر لوصفها بوصف وعورة الطريق وقسوة الصحراء ، ليصل من وراء ذلـك إلى تصـوير قوتهـا وصلابتها وضخامتها وقدرتها على التحمل ، وأيضا تصوير ما يصيبها من مشقة الرحلة ووعثاء السفر وطول الطريق .

ومع الناقة تبرز الفرس فى حديث الرحلة ، وبخاصة عندما يكون الحديث عن رحلة صيد ، وعادة يخلع الشاعر عليها صفات القوة والصلابة والسرعة والجرأة والبراعة ، وكأنه يعكس هذه الصورة المثالية على نفسه ، على نحو ما يرى فى مفضلية عبد الله بن سلمة [٤] .

(١) المفضلية ١٠ ص ٥٥ الأبيات ١٥ ـ ٢٧ .
(٢) المفضلية ١١ ص ٦٠ .
(٣) الأبيات ٧ ـ ١٤ . صكاء : متقاربة الركبتين تصك إحداهما الأخرى . الحرج : الجسيمة . الهلواع : شديدة النشاط . نواديه : أى ما أسرع من الحصى وتقدم أمام الناقة . رباوة مخرم : ربوة مدببة القمة . ثنى جديلها : عقـدة الحبـل الـذى شد إلى عنقها ، يشبه عنق ناقته بشراع السفينة ، مجفر الأضلاع : واسعها . ونبض الفرائص : يريد أن عضلات كتفيها تنبض لشدة نشاطها . تكرو : تلعب بالكرة . الصاع : المنخفض من الأرض . الجداد : ما بقى من خيوط الثوب ، شبهها فى سرعة يديها بامرأة تنسج ثوبا وتسرع بإتمامه .
(٤) المفضلية ١٩ ص ١٠٥ .

فتَعَدَّ عَنْهَا إذْ نَأَت بِشِمِلَّةٍ ... حَرْفٍ كَعُودِ القَوسِ غَيْرِ ضَرُوسِ
ولقَدْ غَدَوْتُ عَلَى القَنِيصِ بِشَيْظَمٍ ... كالجِذْعِ وَسْطَ الجَنَّةِ المَغْرُوسِ
مُتقاربِ الثَّفِنَاتِ ضَيْقٍ زَوْرُهُ ... رَحْبِ اللَّبَانِ شَدِيدِ طى ضَرِيسِ
تُعْلَى عَليه مَسائِحُ مِن فِضَّةٍ ... وتَرَى حَبَابِ الماءِ غَيْرُ يَبِيسِ
فتراهُ كالمَشْغُوفِ أعْلَى مَرْقَبٍ ... كصفائحٍ مِن حُبلَةٍ وسُلُوسِ
فِي مُرْبلاتٍ رَوَّحَتَ صَفَرِيَّةٍ ... بِنَواضِحٍ يَفْطُرْنَ غَيْرَ وَرِيسِ
فَنَزَعْتُهُ وكأَنَّ فَجَّ لَبَانِهِ ... وسَواءَ جبْهَتِهِ مَدَاكُ عَرُوسِ (١)

ويحاول بعض الشعراء الخروج بالرحلة من إطارها الخاص إلى إطار أكثر شمولا فيختم مقدمته الغزلية بحكمة تلخص تجربته فى عالم المرأة ، يخرج منها إلى الرحلة مسجلا أن هذا هو المنطق الطبيعى الذى تعرفه الصحراء لتعويض الانسان عن إخفاقه فى تجاربه العاطفية ، وهو أسلوب يتردد كثيرا فى الشعر الجاهلى . على نحو ما نرى فى مفضلية ثعلبة ابن صغير (٢) :

وأرَى الغَوانى لا يدُومُ وِصالُها ... أبَداً على عُسْرٍ ولاَ لِمُيَاسِرِ
وإذَا خَلِيلُك لم يَدُمْ لَكَ وَصْلُهُ ... فاقْطَعْ لُبانَتَهُ بِحَرْفٍ ضَامِرِ

وأكثر ما ترد الرحلة عندهم بعد حديث المقدمات الطللية خاصة ، فهى مقدمة باكية حزينة يتمنى الشاعر لو انتهى منها وخرج من دائرة الجو الحزين الذى تدور فيه ، ليجد عزاءه فى الصحراء الفسيحة على الرغم من مشقة الطريق ووعورته ، ونستطيع أن نرى هذا فى مفضلية الحارث بن حلزة (٣) التى صور فيها ديار الحبيبة وما سكنها من وحش بعد

---

(١) الأبيات ٤ ـ ١٠ : الضروس : السيئة الخلق . الشيظم : الفرس الطويل . شديد طى ضريس : يريد فرسا شديد طى فقرات الظهر . المسائح : قطع الفضة . ثرى الماء : الندى ، يريد أول مايظهر من عرقها . الحبلة : ثمر الطلح ، يشبه به الحلى التى تزينه . والسلوس : عقود اللؤلؤ . المربلات : الرياض . روحت : ظهر ورقها . والصفرية : نبات : النواضح : التى بدأ ورقها يظهر « يفطرن غير وريس » : يخرج منهن ورق أخضر لم يصفر .
(٢) المفضلية ٢٤ ص ١٢٨ ـ الأبيات ٥ ـ ١٤ .
(٣) المفضلية ٢٥ ـ ١٣٢ .

عفائها ، ووقفته مع صحبه بها فى أسف وحسرة ، ثم وصف الناقة ورحلته عليها ، ومنها خرج إلى المدح . وهو يصرح فيها كما صرح ثعلبة بأنه لم يجد سبيلا للخروج من اليأس الذى سيطر عليه واستبد بنفسه إلا الرحلة فى آفاق الصحراء الفسيحة المترامية على ناقة قوية :

فحَبَسْتَ فِيهَا الرَّكْبَ أحْدِسُ فِى كلِّ الأمُورِ وكنتُ ذا حَدْسِ
حتَّى إذَا التَفَعَ الظِّبَاءُ بأطْرَافِ الظِّلَالِ وقِلْنَ فِى الكُنْسِ
ويَئِسْتُ مِمَّا قد شُغِفْتُ بِهِ منها ، ولا يُسْلِيكَ كاليَأسِ
أنْمِى إلى حَرْفٍ مذكَّرَةٍ تَهِسُ الحَصَى بمَوَاقِعٍ خُنْسٍ (١)

وإذا كانت الرحلة فى صورتها العامة تأتى عادة للتسلى عن هموم الشاعر ومشكلاته ، فإنها تأتى أحيانا جسرا ينتقل عليه الشاعر إلى المدح ، أو طريقا يقطعه إلى ممدوحه ، ومرة أخرى نعود إلى ابن قتيبة وموقفه من الرحلة فى قصيدة المدح ، فنراه متحققا عند شعراء المفضليات فى مدائحهم ، فنراهم ينعتون خلقها وسيرها وبروكها ونشاطها وسيلة إلى المدح لاستجلاب عطاء الممدوح ، وهو المنهج الذى سجله ابن قتيبة محاولا تعليله نفسيا كما رأينا من قبل ، ونراه عند كثير من شعراء المدح . فنراه عند المثقب العبدى (٢) ، ونراه أيضا عند علقمة بن عبدة (٣) .

يقول المثقب فى ختام حديثه عن الرحلة فى حسن تخلص منها إلى المدح :

فَنَهْنَهتُ مِنْهَا والمَنَاسِمُ تَرْتَمِى بِمَعْزَاءَ شَتَّى لا يُرَدُّ عَنُودُهَا
وأيقَنْتُ ، إن شَاءَ الإلهُ ، بأنَّهُ سَيُبْلِغُنِى أجْلادُهَا وقَصِيدُهَا
فإنَّ أبَا قابُوسَ عِنْدِى بَلَاؤُهَا جَزَاءً بِنُعْمَى لا يَحِلُّ كَنُودُهَا (٤)

---

(١) الأبيات ٤ ـ ٨ . تهس الحصى : تدقه وتكسره . المواقع : مطارق الحداد . والخنس : القصار . النقائل : سيور الجلد تتخذ نعالا للإبل ، والخذم منها : المتقطعة . الصحصح : الأرض المستوية . والشأس : الخشن الغليظ .

(٢) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ الأبيات ٤ ـ ١٤ .

(٣) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ الأبيات ١١ ـ ١٩ .

(٤) الأبيات ١٢ ـ ١٤ المعزاء : الأرض ذات الحصى الصغار . العنود : ما يطير من الحصى . الأجلاد : جسم الناقة . والقصيد : مخ عظامها .

ويقول علقمة فى بداية حديثه عن الرحلة متخذا من حديثه مدخلا إليها ، على عكس ما فعل المثقب :

إلىَ الحَارِثِ الوَهَّابِ أَعْمَلْتُ نَاقَتِي ... لِكَلْكَلِها والقُصْرَيَيْنِ وَجِيبُ
تَتَبَّعُ أَفْيَاءَ الظِّلالِ عَشِيَّةً ... على طُرُقٍ كأنَّهُنَّ سُبُوبُ [1]

وتتحول الرحلة عند بعض الشعراء إلى موضوع مستقل بذاته ، فبدلا من أن تأتى وسيلة للانتقال نراها تمثل موضوعا أساسيا فى القصيدة ، فتصبح محور فخر الشاعر يقصد إليها لإبراز بطولته . وهى ترد فى هذه الحالة فى مستويين : فى المستوى الأول ترد فى بداية القصيدة يستهل بها الشاعر فخره ، وفى المستوى الثانى ترد فى نهاية القصيدة ، وكأنه يتوج بها مفاخره ، ونرى النموذجين عند ربيعة بن مقروم فى لوحتين : اللوحة الأولى فى مفضليته الميمية [2] :

أمن آل هند عرفت الرسوما ... بجمران قفرا أبت أن تريما

واللوحة الأخرى فى مفضليته العينية : [3]

ألا صرمت مَوَدَّتَكَ الرَّوَاعُ ... وجَدَّ البَيْنُ مِنها والوَدَاعُ

فهو فى الأولى يخرج للرحلة من المقدمة الطللية ، فيصف ناقته ويشبهها بحمار وحشى يتخذ منه موضوعا لوصف الصيد ، ثم يمضى بعد ذلك فى فخر عريض بكرمه وشجاعته وشجاعة قومه . وهو فى الثانية يخرج من مقدمة قصيرة من مقدمات الشيب إلى الفخر بكرم أخلاقه وعطائه للمحتاجين ، وشجاعته ، ونجدته ، ثم ينتقل إلى حديث الرحلة مفتخرا بجرأته على اختراق الصحراء ، مشبها ناقته ـ كما فعل فى القصيدة السابقة ـ بحمار وحشى يتخذ منه أيضا موضوعا لوصف الصيد ، ويستمر فى هذا الحديث حتى نهاية القصيدة .

وإذا كانت الرحلة فى تقليدها المألوف فى القصيدة الجاهلية تأتى للحديث عن رحلة

---

(١) البيتان ١٣ ، ١٤ . القصريان : الضلعان الصغريان فى آخر الأضلاع . « تتبع أفياء الظلال » : يريد أنها تتبع كل شجرة تستظل بها . السبوب : قطع الكتان .

(٢) المفضلية ٣٨ ص ١٨٠ وهى جاهلية تدور حول فخر الشاعر بأيام قومه الجاهلية .

(٣) المفضلية ٣٩ ص ١٨٥ . وهى أيضا جاهلية تدور حول وصف بعض جوانب الحياة الجاهلية .

الشاعر للتسلى عن حب صاحبته التى هجرته ، أو تأتى للحديث عن رحلة الشاعر نحو ممدوحه ، فاننا نرى فى بعض قصائد المفضليات تقليدا آخر يصور فيه الشاعر رحلته نحو صاحبته ، أو يصور رحلة صاحبته لا ر حلته هو ، والرحلة هنا تختلف عن رحلة الظعن التى تركز على النساء والهوادج ، أما هنا فالتركيز على وصف الناقة والصحراء بنفس الطريقة التى يصف بها رحلته هو . ونستطيع أن نرى مثلا للصورة الأولى فى قصيدة حاجب بن حبيب الأسدى [1] ، فهو يبدؤها بمقدمة غزلية قصيرة يعلن فيها أن الوشاة سعوا بينه وبين صاحبته حتى انتهى به الأمر إلى البعد عنها ، ثم يصور رحلة قام بها اليها ، ولعلها كانت محاولة منه لاصلاح ما فسد بينهما :

أَعَلَنْتُ فِى حُبِّ جُمْلٍ أى أَعْلَانِ ... وقَدْ بَدَا شَأْنُها من بعد كتمانِ
وقَدْ سَعَى بَيْنَنَا الواشُونَ واخْتَلَفُوا ... حَتَّى تَجَنَّبْتُها مِنْ غير هِجْرَانِ
هلْ أبْلُغَنْهَا بِمِثْلِ الفَحْلِ نَاجِيَةٍ ... عَنْسٍ عُذَافِرةٍ بالرَّحْلِ مِذْعَانِ

ثم يصف الناقة التى حملته إليها ، ويشبهها بحمار وحشى ، ويستمر فى وصفه حتى ينتهى من حديث الرحلة . وأما الصورة الثانية فنستطيع أن نرى مثلا لها فى قصيدة جابر ابن حنى التغلبى [2] فهو يبدؤها بمقدمة طللية يصف فيها نزول صاحبته وأهلها فى ديارهم فترة الصيف ، ثم استعدادهم للرحيل عنها إلى موضع آخر يقضون فيه فصل الشتاء :

فيا دارَ سلْمَى بالصَّرِيمَةِ فاللِّوَى ... إلَى مَدْفَعِ القِيقَاءِ فالمُتَثَلَّمِ
ظَلِلْتُ عَلَى عِرْفَانِها ضيفَ قَفْرَةٍ ... لأقْضِىَ مِنْهَا حاجةَ المُتَلَوِّمِ
أقامَتْ بِهَا بالصَّيْفِ ثُمَّ تَذَكَّرَتْ ... مَصَائِرها بينَ الجِوَاءِ فَعَيْهَمِ
تُعَوِّجُ رَهْباً فِى الزِّمَامِ وتَنْثَنِى ... إلىَ مُهْذِبَاتٍ فِى وَشِيجٍ مُقَوَّمِ [3]

---

(١) المفضلية ١١١ ص ٣٧٠ الأبيات ١ - ٩ .

(٢) المفضلية ٤٢ ص ٢٠٨ الأبيات ٥ - ١٠ .

(٣) الأبيات ٣ - ٦ . المتلوم : المقيم على حاجته . مصائرها : مواضعها التى تصير إليها فى الشتاء . الرهب : الجمل الذى تعب من السفر ، وتعوجه : تعطفه فى السير . المهذبات : النساء اللائى يدفعن الابل على الاسراع . الوشيج : الرماح المتشابكة ، يصف النساء المسافرات ومن حولهن حراسة قوية .

ثم يمضى فى وصف الجمل الذى حملها فى الرحلة والقافلة التى صحبتها والنساء اللائى رافقنها ، ثم يتبع الطريق الذى سلكته وما يعترضه من جبال عالية ومياه متناثرة فى أرجائه تتجافى الابل عنها على الرغم من عطشها لأنها مندفعة فى سرعة نحو غايتها .

والظاهرة التى يحسن تسجيلها لأنها تطرد فى كل أحاديث الرحلة على اختلاف أشكالها واتجاهاتها ـ فيما عدا رحلات الصيد ـ هى اهتمام الشعراء بوصف الناقة ، ففى كل القصائد التى وصف فيها الشعراء الرحلة تبرز الناقة قاسما مشتركا يتكرر فى كل رحلة ، ويستأثر باهتمام الشعراء بصورة قوية . وهى ظاهرة طبيعية ترتبط بطبيعة الحياة التى كان العرب يحيونها فى باديتهم ، والتى قامت على الحركة ، والتى كانت الناقة فيها وسيلتهم الأساسية بل الوحيدة فى حركتهم الدائبة فى أرجاء الصحراء فى كل رحلة يقومون بها لمزايا أودعها الله فيها تجعلها قادرة على رحلات الصحراء والصبر على مشقاتها ، أما الخيل فلم تكن وسيلة العربى فى رحلاته ، وإنما كانت وسيلته للصيد من ناحية ، وعدته فى الحرب من ناحية أخرى . ولعل هذا هو الذى يفسر إلحاح الشعراء فى تصوير رحلاتهم على وصف الناقة ، ففى رحلة نرى الشاعر حريصا على أن يوفى ناقته حقها من الوصف موجزا تارة ، ومطيلا تارة أخرى . ولعل شاعرا لم يطل فى وصف ناقته مثلما أطال المثقب العبدى فى قصيدته المشهورة :

أفاطم قبل بينك متعينى ... ومنعك ما سألت كأن تبينى [1]

فبعد المقدمة الغزلية القصيرة التى يتحدث فيها عن رحيل صاحبته يمضى فى وصف رحلة الظعائن ثم يعلن أنه خارج فى رحلة فى الصحراء يسلى بها همومه ، وينفذ من ذلك إلى وصف ناقته التى حملته فى هذه الرحلة حتى يصل إلى نهاية قصيدته حيث يوجه حديثا قصيرا إلى الملك عمرو بن هند . ويشغل وصف الناقة فى هذه القصيدة التى تبلغ خمسة وأربعين بيتا واحدا وعشرين بيتا [2] يصف فيها قوتها ويشبهها بمطرقة القيون ، ويصف سرعتها واندفاعها ، ويتخيل أن هرا يباريها ويناوشها فهى تحاول الفرار منه ، ويصف أعضاءها وصفا تفصيليا ، ويشبهها فى ضخامتها بسفينة ضخمة تشق الماء وترتفع فوق أمواجه العالية ، ثم يصف إعدادها للرحلة ، ويخلع عليها مشاعر إنسانية ، ويدير بينه وبينها حوارا كأنها رفيقة يحدثها وتحدثه ، انها تشكو ما يحملها من عناء ومشقة وتتأوه كما يتأوه الرجل الحزين ، وتنكر عليه ما فرضه على نفسه من رحلة دائبة لا تهدأ ولا تستقر مما يكلفها

---

(١) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ .
(٢) من البيت ٢٠ ـ ٤٠ .

مشقة فوق مشقتها ، وعناء فوق عنائها ، وتنكر عليه أنه لا يترك لها فرصة للراحة ، وتتساءل في حزن عميق : ألا يريد الابقاء أو المحافظة عليها ؟ وينتهى من هذا الحوار باعلان اطمئنانه إلى قوتها وقدرتها على تحمل كل ما يكلفها من عناء ومشقة فى رحلاته سواء كان يقصد بها إلى لهوه أو يقصد بها إلى جده ، ثم يضع رجله فوقها ويثنى زمامها استعدادا لرحلة جديدة :

إِذَا ما قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيْلٍ ... تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحَزِينِ
تقولُ : إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِينِي ... أَهذا دِينُهُ أَبَدًا ودِينِي
أَكُلَّ الدَّهْرِ حِلٌّ وارْتِحَالٌ ... أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ ومَا يَقِينِي
فأَبْقَى باطِلِي والجِدُّ مِنْهَا ... كَدُكَّانِ الدَّرَابِنَةِ المَطِينِ
ثَنَيْتُ زِمَامَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِى ... ونمرقة رَفَدْتُ بِهَا يَمِينِى [1]

وهى ظاهرة تلفت نظرنا إلى منزلة الناقة فى حياة العربى ، فهى ليست مجرد حيوان يعتمد عليه فى حياته ويطمئن إليها ، ويغنى لها ، ويتغنى بها . ولعل هذا يلفت النظر إلى أن الناقة فى القصيدة الجاهلية كانت المحبوبة الثانية فى حياة الشاعر الجاهلى ، تظهر فى الرحلة كما تظهر المحبوبة الأولى فى المقدمة ، فكأنها « المعادل الموضوعى » للمرأة فى الشعر الجاهلى . وربما كان هذا التفسير أقرب إلى الواقع الذى يمثله هذا الشعر من محاولات بعض الباحثين المعاصرين لتفسير الناقة تفسيرا رمزيا ، على أنها رمز الأم [2] ، فالناقة فى القصيدة الجاهلية هى الحبيبة الثانية التى يسلو بها الشاعر حبيبته الأولى إذا هجرته أو حمله حبها هموما لا يطيقها ، وهى وسيلته التى يلجأ إليها للخلاص من هذه الهموم ونسيانها ، أما الأم - إذا لم يكن هناك بد من تمثلها - فهى الصحراء التى يرتمى الشاعر فى أحضانها لتهيىء له أسباب الحياة .

من خلال هذا العرض لمعظم ما جاء عند شعراء المفضليات من وصف الرحلة نستطيع أن نرى كيف حرص الشعراء على تصوير الصحراء ، وأفاضوا فى تصوير الناقة بمجموعة من الصفات وفروها لها من الضخامة والامتلاء والقوة والصلابة والسرعة والقدرة على تحمل أعباء الصحراء ومشقات الطريق . وهكذا تتراءى صورة الناقة بشكل متشابه ،

(١) الأبيات ٣٥ - ٣٩ . الوضين : الحزام ، ودرأته : شددت به رحلها . الدرابنة : جمع دربان وهو البواب ، فارسى معرب . الدكان : الدكة . النمرقة : الوسادة .
(٢) د . مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم .

ويظل الفرق قائما فى أسلوب المعالجة الفنية ودوافع الشاعر إلى رحلته عليها ، وإن كان يغلب عليها طابع الهروب من واقع المقدمة ، فكثيرا ما رددوا عبارة « فسل الهم عنها . . . » أو ما يرادفها .

كما يظل عندهم التشابه قائما فى تصويرها بحيوان الصحراء المشهود له بالقوة وخاصة الثور الوحشى والحمار الوحشى ، فى حين ينفرد شعراء المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية المتاخمة للخليج العربى كالمرقش الأكبر والمثقب العبدى بتشبيهها بالسفن استمدادا من وحى البيئة التى يعيشون فيها .

كما كثر تكرار بعض الصور المألوفة بين كل الشعراء ، فوحشة الصحراء ترتبط فى أذهانهم بأصوات البوم والأصداء وضباح الثعالب ، يقول الأسود بن يعفر (1) :

مَهَامِهَا وخُرُوقاً لا أَنيس بهَا إلا الضَّوَابِحَ والأَصْدَاءَ والبُومَا

ويقول المرقش الأكبر (2) :

وتَسْمَعُ تَزْقَاءً منَ البُوم حَوْلَنَا كما ضربت بعدَ الهُدُوءِ النَّواقس

ومن هنا كان ارتياد الصحراء وسط هذا الجو المخيف يمثل دافعا بطوليا غالبا عليهم ، فشدة العقبات فيها تصبح مقياسا للجرأة أكثر من كونها رغبة للشاعر فى وصف الصحراء على أن محدودية موضوع الرحلة وارتباطه بالصحراء والناقة قد حدد أمام الشعراء مجال التصوير مما أدى إلى التشابه والتكرار أحيانا بين الشعراء ، والمسألة ترتبط فى أساسها بحدود الواقع وظروفه بالإضافة إلى الواقع النفسى للشعراء .

ومع هذا تظل هناك عدة ظواهر فى الرحلة تحتاج إلى رصدها قبل الانتهاء منها ، من هذه الظواهر ذلك الارتبط الوثيق بين الرحلة والمقدمة فهى ترد دائما بعدها ، ولذلك خلت القصائد التى وردت بلا مقدمات منها ، وكأنها بذلك تكمل المقدمة أو تكون حلقة انتقال من المقدمة إلى الموضوع . ومنها أن الشعراء الصعاليك - ومنهم فى المفضليات تأبط شرا والشنفرى - لم يقفوا عند الرحلة لأن موقفهم فى الحياة يتلخص فى رحلات لها نوعيتها

(1) المفضلية ١٢٥ ص ٤١٩ البيت ١١ . الضوابح : الثعالب . الأصداء : ذكور البوم .
(2) المفضلية ٤٧ ص ٢٢٤ البيت ٩ .

وطبيعتهـا الخـاصة ، يعتمدون فيها على العدو والفرار ، فطبيعة حياتهم ووقعها السريع يفرض عليهم عدم الاعتياد على الناقة أو تصوير مشقات الطريق ورحلة الصحراء التى ربما استغرقت أياما ، بالاضافة إلى تمردهم على تقاليد القصيدة التى استقرت عند شعراء القبائل .

ومنهـا أن بعض الشعـراء من غير الصعـاليك قد التـزم الرحلة فى كل قصائده أو بعضها ، بينما نرى آخرين على تعدد قصائدهم ـ يخلو شعرهم تماما منها كما هو الحال عند المرقش الأصغر الذى خلا شعره تماما من الحديث عنها . ومنها أن القصائد التى دارت حول موضوع الهجاء خلت هى أيضا من حديث الرحلة سواء منها ما جاء بمقدمات أو ما جاء بدون مقدمات ، ربما لأن الشاعر حين يهجو لا يملك ذلك الجو النفسى الذى يتيح له الهدوء والاسترخاء حتى يفرغ طاقته الفنية فى وصف الصحراء والناقة وغيرها ، لأن المهم عنده أن يتجه إلى خصمه مباشرة ليطعنه طعنات سريعة قاتلة . وأخيرا ما نجده من قصائد لها مقدمات ولكنها خلت من الرحلة . وهذا لا يؤثر فى شيوع الظاهرة الفنية عند شعراء العصر ، إذ أنه قليل بالنسبة لما ظهرت الرحلة فيه ، ومن هذه القصائد قصيدة سلامة بن جندل السعدى [1] :

أودى الشبـاب حميدا ذو التعـاجيب ... أودَى وذلـك شأوٌ غيرُ مطلوب

وقصيدة عمرو بن الأهتم [2] :

ألا طَرَقَـتْ أسـماءُ وهـى طروق ... وبـانـت على أن الخـيال يشـوق

وقصيدة عوف بن الأحوص [3] :

هُدِّمَـتِ الـحِـيَاضُ فَلَمْ يُغَـادَرْ ... لِحَـوْضٍ مِن نَصَـائِبِـهِ إِزَاءُ

وقصيدة الأخنس بن شهاب التغلبى [4] :

لابـنَـةِ حِطَّانَ بن عَوْفٍ مَنَـازِلٌ ... كَمَـا رَقَّشَ العُنْـوَانَ فِى الـرَّقِّ كَاتِبُ

---

(١) المفضلية ٢٢ ص ١١٩ .
(٢) المفضلية ٢٣ ص ١٢٥ .
(٣) المفضلية ٣٥ ص ١٧٣ .
(٤) المفضلية ٤١ ص ٢٠٣ .

وقصيدة المرقش الأكبر [1] :

سَرَى ليلاً خَيالٌ مِن سليمـى   فأَرَّقَـنِـى وأَصْـحـابِـى هُجُـودُ

وهكذا نستطيع أن نسجل فى نهاية هذا الحديث أن الرحلة كانت تقليدا فنيا ثابتا فى القصيدة الجاهلية يقترب فى ثباته واستقراره من المقدمات .

(٢)

أســـاليب التخــلص

من أبرزما يأخذه النقاد على الشعر الجاهلى خلوه من الوحدة الموضوعية ، فالشاعر يبدأ قصيدته غير مرتبط بموضوع واحد ، فيظل ينتقل من موضوع إلى موضوع حتى يفرغ منهـا ، حتى ليختفى أحيانـا الغرض الذى من أجله نظم القصيدة ، وحتى ليبدو كأن الشاعر إنما يريد إظهار مهارته فى القول فى كل الفنون والأغراض التى ينظم فيها الشعراء . وقد دفع هذا بعض المستشرقين إلى القول بأن القصيدة العربية القديمة ليست إلا حشداً من الأبيات تجمع بعضه إلى بعض دون رابطة واضحة بين أجزائه . [2] ومن الحق أن طائفة من قصائد العصر الجاهلى تختفى فيها الرابطة بين موضوعاتها ، أو تبدو هذه الرابطة على قدر غير قليل من التكلف ، ولكن الحق أيضا أن طائفة أخرى منها تبدو فيها هذه الرابطة واضحة ودقيقة . ومن هنا ظهر فى النقد العربى القديم ما أطلقوا عليه « حسن التخلص » أو « براعة الانتقال » ، ورأوا فيه ميزة فنية يمتاز بها بعض الشعراء وتخلع على أعمالهم الفنية سمات مميزة لها ، وجعلوا مما يرفع منزلة الشاعر الفنية أن يحسن التخلص من موضوع إلى موضوع أو يكون بارعا فى تنقله بين موضوعات قصيدته المتعددة .

وقد رأينا أن القصيدة قد انقسمت إلى وحدات فنية ، عرضنا منها المقدمة والرحلة والخواتيم ، بالاضـافة إلى ما رأيناه من قصائد تحققت فيها وحدة الموضوع الذى يعالجه الشـاعر فجاءت بلا مقدمات وبلا رحلة أيضا ، وهذه لم يكن الشاعر فيها فى حاجة إلى

(١) المفضلية ٤٦ ص ٢٢٣ .
(٢) The Ency. of Islam, art. "Shicr".

حسن تخلص أو براعة انتقال ، وكذلك الحال فى المقطوعات إلا فى القليل منها الذى نهج فيه الشعراء نهج القصيدة من حيث تعدد الموضوعات . وظلت حاجة الشعراء الجاهليين إلى الربط بين هذه الوحدات وبين موضوعات قصائدهم قائمة ، وتكررت عندهم صور الانتقال أكثر من أى شىء آخر فى القصيدة .

وقد دارت هذه الصور فى أغلب القصائد حول محورين : الأول الانتقال من المقدمة إلى الرحلة ، والآخر الانتقال من الرحلة إلى موضوع القصيدة الأصلى .

ومن الأساليب الشائعة فى هذا التخلص أن نحس انتهاء المقدمة وبداية الحديث بعدها على تقدير رب المحذوفة وذكر واوها ، وهو أسلوب نراه فى مفضلية سامة بن الخرشب الأنمارى فى انتقاله من المقدمة إلى الرحلة :

وَمُخْتَاضٍ تَبِيضُ الرُّبْدُ فِيهِ ... تُحُومِىَ نَبْتُهُ فَهُوَ الْعَمِيمُ [1]

وهو ليس فى حاجة إلى تخلص بعد هذا إذ القصيدة لا تتجاوز تصوير مذهبه فى الحب ووصف فرسه ، ولا تدخل فيها موضوعات أخرى تتطلب من الشاعر انتقالة أخرى ، ومثل هذه الطريقة نجدها عند الحادرة فى قوله :

وَمُسَهَّدِينَ مِنَ الكَلَالِ بَعَثْتُهُم ... بَعْدَ الكَلَالِ إلى سَوَاهِم ظُلَّعِ [2]

وهو أيضا لم يكن بحاجة إلى انتقال آخر إذ انتهت القصيدة بانتهاء الرحلة ووصف الناقة .

وقد يأتى أسلوب التخلص على هذه الصورة المقتضبة أيضا حين يقطع الشاعر الفكرة ويبدأ فكرة أخرى ، وكأنه يحكى حدثا فى ماضيه لينفذ منه إلى الرحلة ، وهو ما نراه عند متمم بن نويرة فى قوله متخلصا من الغزل إلى الرحلة :

وَلَقَدْ قَطَعْتُ الوَصْلَ يومَ خِلَاجِهِ ... وأَخُو الصَّرِيمَةِ فِى الأُمُورِ المُزْمِعُ
بِمُجِدَّةٍ عَنْسٍ كَأَنَّ سَرَاتَهَا ... فَدَنٌ تُطِيفُ بِهِ النَّبِيطُ مُرَفَّعُ [3]

---

(١) المفضلية ٦ ص ٣٩ البيت ٣ .
(٢) المفضلية ٨ ص ٤٣ البيت ٢٢ .
(٣) المفضلية ٩ ص ٤٩ البيتان ٤ ، ٥ .

وهو يكرر الأسلوب نفسه مرة أخرى حين يريد الانتقال إلى وصف فرسه فيكرر الصيغة نفسها على سبيل حكاية الماضي :

ولقد غَدَوْتُ على القَنِيصِ وصَاحِبِي   نَهْـدٌ مرَاكِـلُهُ مِسَـحٌّ جُرْشُـعُ [1]

وقد أصبح هذا الأسلوب تقليدا عنده يلجأ إليه فى تقسيم قصيدته كلها ، فكلما أراد الانتقال إلى فكرة استعان به ، ولذلك تكرر بعد ذلك فى القصيدة ، نراه عندما انتقل إلى وصف مجلس شرابه :

ولـقـد سَبَقْتُ العَـاذِلاتِ بِشَـرْبَـةٍ   رَيًّا ، وراوُوقِـى عظيمٌ مُتْـرَعُ [2]

ثم عاد إليه مرة أخرى حين تحدث عن المصير :

ولـقَـدْ عَلِمتُ، ولا مَحَـالـةَ أنَّنى   للحَـادِثَـاتِ، فهـل تَرينى أَجْزَعُ [3]

ويرد الأسلوب نفسه تقريبا عند بشامة بن الغدير[4] وإن يكن بشامة قد حاول أن يربط ربطا خفيفا بين المقدمة والرحلة ، فجاء حديثه شبه متصل وإن كان مقطوعا فى الحقيقة ، فهو يستخدم فى هذا الربط فاء العطف التى تفيد - كما يقول النحاة - الترتيب والتعقيب :

كأنَّ الـنَّـوَى لَمْ تَكُـنْ أصْـقَـبَـتْ   ولَـم تَأْتِ قَوْمَ أَدِيمٍ حُلُولاَ
فقَـرِّبْـتُ للرَّحْـلِ عَيْرَانَـةً   عُذَافَـرةً عَنْـتَـريسـاً ذَمُـولاَ [5]

ولكنه لا يكاد ينتقل إلى موضوعه الأساسى حتى يختفى هذا الرابط ، على ضعفه :

وخُـبِّـرْتُ قَوْمِـى - ولَـم أَلْـقَـهُـمْ -   أَجَـدُّوا عَلى ذِى شُوَيْسٍ حُلُولاَ [6]

---

(1) البيت ٢٠ .   (2) البيت ٢٨ .
(3) البيت ٣٩ .   (4) المفضلية ١٠ ص ٥٥ .
(5) البيتان ٩ ، ١٠ .
أصقبت : قاربت . الأديم : الجلد ، وأضافه إلى القوم ليدل على أنهم أشراف ملوك . قبابهم من الأدم التى لا تكون إلا للملوك والأشراف . العذافرة : الضخمة . العنتريس: الجريئة . الذمول : السريعة .
(6) البيت ٢٨ . أجدوا على ذى شويس حلولا : ارتحلوا إلى أرض غير أرضهم فأقاموا بها .

ولكن الصيغة التقليدية الثابتة المعترف بها ، والتى رددها تقريبا شعراء الجاهلية وكثر ترددها فى ديوان المفضليات ، والتى سجلها ابن رشيق عند حديثه عن انتقالهم هى فعل الأمر الذى يخاطب به الشاعر نفسه على أسلوب التجريد : « فدع ذا » أو « عد عن ذا » أو « تسل عن كذا » وهو أسلوب يتردد بصورة واضحة فى الانتقال من المقدمة إلى الرحلة كأنها أصبح تقليدا ثابتا فى هذا المجال ، فكثيرا ما يتخلص الشاعر إلى الرحلة بصيغة التسلى عن المحبوبة أو الطلل ، وكأنه يصوغ خلاصة الموقف الغزلى ليرى الانصراف عنه ضرورة ملحة فيوجه إلى نفسه تلك الصيغة لينتقل بعدها إلى رحلته . والأمثلة كثيرة على ذلك ، منها قول علقمة بن عبدة منتقلا من مقدمة الشيب والشباب إلى حديث الرحلة :

فدَعْهَــا وســلِّ الهَمَّ عَنــكَ بِجَسْــرَةٍ كَهَمِّــكَ، فيهــا بالــرِّدَافِ خَبِيبُ [1]

ومنها قول المسيب بن علس متخلصا من المقدمة الغزلية إلى الرحلة :

فرأَيْتُ أنَّ الـحـكـمَ مُجْتَنِبَ الصِّبَـا وصَـــحَـــوْتُ بَعــدَ تَشَــوُّقٍ ورَواعِ
فتَسَــلَّ حاجَتهــا إذَا هِيَ أعْــرَضَتْ بِخَمِيصَـةٍ سُرُحِ اليَدَيْنِ وسَـاعِ [2]

وقد انتقل الشاعر بعد ذلك من الرحلة إلى موضوع قصيدته متخذا من فاء العطف وسيلة إلى هذا الانتقال الذى تحرك فيه على مرحلتين : من الرحلة إلى الفخر ، ثم من الفخر إلى المدح :

فَلأُهْــدِيَنَّ مَعَ الــرِّيَاحِ قَصِــيدَةً مِنِّــى مُغَــلغَــلةً إلَـى الـقَـعْـقَـاعِ
تَرِدُ الــمِــيَاهَ فَمَــا تَزَالُ غَرِيبَــةً فِى الـقَــومِ بينَ تَمَثُّــلٍ وسَمَــاعِ
وإذَا الـمُـلوكُ تدافَـعَـتْ أركـانُـهَــا أفْــضَــلْتَ فَوْقَ أكُـفِّـهِـمْ بِذِراعِ [3]

ومنها قصيدة عبد الله بن سلمة الغامدى التى تدور حول الفخر ، وهو فى انتقاله يعلل لترك الطلل فيراه أمرا واجبا بعد نأى صاحبته ، ولذلك يجد عزاءه فى الرحلة :

---

(١) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ - البيت ١١ . قوله « كهمك » أى كما يهمك أن يكون . الخبيب : ضرب من العدو .
(٢) المفضلية ١١ ص ٦١ - البيتان ٦ ، ٧ .
(٣) الأبيـات ١٥ - ١٧ .

فَتَــعَــدَّ عَنــهَــا إِذْ نَأَتْ بِشِــمِــلَّةٍ   حَرْفٍ كَعُودِ القَوْسِ غَيْرِ ضَرُوسِ [(١)]

ومع فاء العطف نرى أسلوب الشرط أسلوبا آخر من أساليب التخلص ، نراه عند تأبط شرا فى تخلصه من حديث الطيف فى المقدمة إلى موضوع قصيدته الأساسى وهو قصة فراره من بجيلة ونجاته من مطاردتها :

إِنِّــى إِذَا خُلَّةٌ ضَنَّــتْ بِنَــائِــلِهَــا   وأمسكَتْ بضعيف الـوصـل أحـذَاقِ
نَجَــوْتُ منهــا نجــائى من بَجِيلَةَ إِذْ   أَلْقَيتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الـرَّهْطِ أَرْوَاقى [(٢)]

كما نراه عند ثعلبة بن صعير فى انتقاله من المقدمة الغزلية إلى حديث الرحلة :

وإذَا خليلُكَ لم يدُمْ لكَ وصــلُهُ   فاقــطَعْ لبــانَتــهُ بحَـرْفٍ ضَامِـرِ [(٣)]

وفى بعض القصائد نرى الشاعر يحاول حسن التخلص عن طريق الربط المعنوى بين المقدمة والرحلة على نحو ما فعل الحارث بن حلزة فى مقدمته الطللية حيث صور يأسه ، وعلق تخلصه منه بضرورة الرحلة ، ومن هنا فتح لنفسه طريق تصوير الناقة :

ويئِـسْــتُ مِمَّــا قَدْ شُغِــفْــتُ بِهِ   منــهــا ، ولا يُسْـلِيكَ كالـيَأْسِ
أنــمِــى إلــى حَرْفٍ مُذَكَّــرَةٍ   تهص الحَصَى بِمَــواقــعٍ خُنْسِ [(٤)]

والقصيدة موضوعها المدح ، ولذلك نراه لا يطيل فى وصف الناقة والرحلة ، وإنما ينتهى منه سريعا محسنا أيضا التخلص إلى المدح عن طريق هذا الربط المعنوى متخذا من الناقة جسرا يعبر عليه من حديث الرحلة إلى موضوع قصيدته الأساسى :

أَفَــلاَ تُعَــدِّيهــا إِلــى مَلِكٍ   شَهْــمِ الـمَقَــادَةِ ماجِـدِ النَّفْسِ [(٥)]

---

(١) المفضلية ١٩ ص ١٠٥ البيت الرابع .
(٢) المفضلية الأولى ص ٢٧ - البيتان ٣ ، ٤ .
(٣) المفضلية ٢٤ ص ١٢٨ - البيت السادس .
(٤) المفضلية ٢٥ ص ١٣٢ البيتان ٦ ، ٧ .
(٥) البيت التاسع .

ومن هنا أستطيع أن أزعم أن الحارث اقترب فى هذه القصيدة من أن يحقق لها ترابطا موضوعيا عن طريق هذا الربط المعنوى بين موضوعاتها المختلفة سواء بين الغزل والرحلة أو بين الرحلة والموضوع .

وبالأسلوب نفسه نرى علقمة بن عبدة يحسن التخلص من الرحلة إلى المدح متخذا أيضا من الناقة جسرا يعبر عليه منها إليه :

لتُبلِغَنِى دَارَ امرِىءٍ كان نائياً … فقد قرَّبَتْنِى مِن نَدَاكَ قَرُوبُ
إلَيكَ أبَيتَ اللعْنَ كانَ وَجِيفُها … بمُشْتَبِهَاتٍ هَوْلُهُنَّ مَهِيبُ [(1)]

وكذلك فعل المثقب العبدى حين اتخذ من ناقته وسيلة للانتقال من وصفها إلى عتاب الملك عمرو بن هند :

فَرُحْتُ بِهَا تُعَارِضُ مَسْبَطِرًّا … عَلى صَحْصَاحِهِ وعَلى المُتُونِ
إلَى عَمْرٍو وَمِنْ عَمْرٍو أَتَتْنِى … أَخِى النَّجَدَاتِ والحِلْمِ الرَّصِينَ [(2)]

وقد حاول بعض الشعراء أن يستغل حديثه إلى صاحبته فى المقدمة الغزلية فى الانتقال إل الرحلة ، فاعتمد على استمرارية الخطاب الذى يوجهه إليها لينتقل منه إلى الرحلة ووصف الصحراء ، وهو ما نراه عند المثقب العبدى فى قوله :

أَجِدَّكِ مَا يُدْرِيكِ أنْ رُبَّ بَلْدَةٍ … إذَا الشَّمْسُ فِى الأَيَّامِ طَالَ رُكُودهَا
وصَاحَتْ صَوادِيحُ النَّهارِ وأعْرَضَتْ … لوامِعُ يُطْوَى رَيْطُهَا وبُرودُهَا
قَطَعْتُ بفتلاء اليَدَيْنِ ذَرِيعَةٍ … يَغُولُ البِلَادَ سَوْمُهَا وبَرِيدُهَا [(3)]

---

(١) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ ـ البيتان ١٩ ، ٢٠ قروب : صفة للناقة . المشتبهات : الطرق المتشابهة . والمهيب : المخيف .
(٢) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ ـ البتان ٤٠ ، ٤١ المسبطر : الطريق الممتد .
(٣) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ الأبيات ٤ ـ ٦ .
الصواديح : الجنادب . الريط : الثياب البيض . الذريعة : الواسعة الخطو . السوم والبريد : شدة السير وسرعته واستمراره .

ثم نراه مرة أخرى يجيد التخلص من الرحلة إلى المدح حين يستمر فى وصل حديث الناقة بحديث المدح معتمدا فى ذلك على جسر الناقة يعبر عليه بينهما :

وأيقَـنَـتُ إنْ شَاءَ الإلَـهُ بأنَّـهُ   سَيُبْلِغُنِى أجـلادُهَـا وقَصِيدُهَـا
فإنَّ أبَـا قَابُـوسَ عِنْـدِى بَلاَؤُهَـا   جَزَاءً بِنُعْمَى لا يَحِـلُّ كُنُـودُهَـا (١)

وربما يسرت فاء العطف للشاعر وسيلة الانتقال وساعدته على وصل الكلام بعضه ببعض حتى لا يبدو مقتضبا أو مقطوعا ، على نحو ما نرى عند ربيعة بن مقروم حيث نراه يستخدم الصيغة التقليدية ولكن بعد أن ينقلها من صيغة فعل الأمر إلى صيغة الفعل الماضى معتمدا فيها على فاء العطف التى أنهى بها حديث الطلل :

فَفَـاضَـتْ دُمُـوعِى فَنَهْـنَهتُهَـا   عَلَى لِحْـيَتِـى ورِدَائِى سُجُـومَـا
فَعَـدَّيْتُ أدْمَـاءَ عَيْرَانَـةً   عُذَافِـرَةً لا تَمَـلُّ الـرَّسِـيمَـا (٢)

وتصبح مسألة التخلص أو الانتقال أيسر على الشاعر حين يعرض رحلة صاحبته لا رحلتـه هو ، وعندئذ يكون حديثه عنها امتدادا لحديثه عن صاحبته ، فهو يمضى فى تصوير الرحلة دون حاجة إلى أساليب التخلص التى أشرت إليها ، ونستطيع أن نرى مثلا لذلك فى قول جابر بن حنى التغلبى متحدثا عن ديار صاحبته التى أقامت بها فى الصيف ثم رحلت عنها مع قدوم الشتاء :

أقَـامَتْ بهـا بالصَّيْفِ ثُمَّ تَذكَّـرَتْ   مَصَـائِـرَهَـا بينَ الـجَـواءِ فعيهم
تُعَـوِّجُ رَهْـباً فِى الـزِّمَـام وتَنْثَنِى   إلَى مُهْـذِبَـاتٍ فِى وَشِيجٍ مُقَـوَّمِ
أنـافَتْ وزَافَتْ فى الـزِّمَـام كأنَّهَا   إلـى غَرْضِـهـا أَجْـلادُ هِرٍّ مُؤوم
إذَا زَالَ رَعْنٌ عَنْ يَدَيهَـا ونَحْـرِهَـا   بَدَا رَأْسُ رَعْـنٍ وارِدٍ مُتَـقَـدِّمِ
وصَـدَّتْ عَنِ المَـاءِ الـرَّوَاءِ، لِجَوْفِهَا   دوِىٌّ كدُفِّ الـقَـيْنَـةِ الـمُـتَـهَـزِّمِ
تَصَـعَّـدُ فِى بَطْحَـاءِ عِرْقٍ كأنَّـمَـا   تَرَقَّـى إلَـى أعْـلَى أرِيكٍ بِسُـلَّمِ (٣)

---

(١) الأبيـات ١٣ ـ ١٤ . الأجلاد : جسم الناقة ، القصيد : مخ عظامها .
(٢) المفضلية ٣٨ ص ١٨٠ البيتان ٥ ، ٦ .
الأدماء : الناقة البيضاء . العيرانة : التى تشبه العير . العذافرة : الضخمة . الرسيم : ضرب من السير .
(٣) المفضلية ٤٢ ص ٢٠٨ إبيات ٥ ـ ١٠ .

ومن الطبيعى أن تسهل رحلة الظعن للشاعر مهمة الانتقال منها إلى تصوير رحلته هو فى الصحراء ، ومن الطبيعى أيضا ألا نحس هذا الانتقال فالموضوع متجانس تماما ، والمشهدان يدوران فى مجال واحد ، نرى ذلك عند علقمة بن عبدة حين وصف رحلة صاحبته ، ثم وصلها بوصف رحلته هو ، معتمدا فى هذا الوصل على صيغة استفهامية ربطت بين الرحلتين :

هَلْ تُلْحِقَنِّى بِأُخْرَى الحَىِّ إذْ شَحِطُوا　　　جُلْذِيَّةٌ كأَتَانِ الضَّحْلِ عُلْكُومُ (١)

وقد رأينا فى موضوع الرحلة حرص بعض الشعراء على تبرير خروجهم إليها ، مما فتح أمامهم المجال لينتقلوا إليها على غير الطريقة التقليدية المألوفة ، وهو ما نجد مثالا له عند سبيع بن الخطيم التيمى(٢) فى حديثه عن صاحبته التى هجرته واستبدلت به ـ لفقره ـ حبيبا آخر ، مما دفعه إلى إنذارها بالرحيل :

واستبدَلتْ غَيرِى وفَارَق أهلُهَا　　　إنَّ الغَنِىَّ عَلَى الفَقِيرِ عَنِيفُ
إمَّا تَرَىْ إبْلِى كَأَنَّ صُدُورَهَا　　　قَصَبٌ بأَيْدِى الزَّامِرِينَ مَجُوفُ
فَزَجَرْتُهَا لَمَّا أَذَيْتُ بِسَجْرِهَا　　　وَقَفَا الحَنِينَ تَجَرُّرٌ وصَرِيفُ
فاقْنَى حَيَاءَكِ إنَّ رَبَّكِ هَمُّهُ　　　فِى بَيْنِ حَزْرَةَ والشُّوَيْرِ طَفِيف
فاستَعْجَمَتْ وتَتَابَعَتْ عَبَراتُهَا　　　إنَّ الكَرِيمَ لِمَا أَلَمَّ عَرُوفُ
واعتادَهَا لَمَّا تَضَايَق شِرْبُهَا　　　بلِوَى نَوادِرَ مَرْبَعٌ ومَصِيفُ
أَمَّا إذَا قَاظَتْ فإنَّ مَصِيرَهَا　　　هَضْبُ القَلِيبِ فعَرْدَةٌ فَأُفوفُ

أنافت : أشرفت . زافت : اختالت . الغرض : حزام الرحل . أجلاد هر : شخصه . المؤوم : القبيح الخلقة ، يتخيل أن هرا أنشب أظفاره فى موضع حزام الناقة فهى تنفر وتسرع . الرعن : قمة الجبل . المتهزم : المشقوق . أريك : جبل .

(١) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ البيت ١٤ .

(٢) المفضلية ١١٢ ص ٣٧٢ الأبيات ٣ ـ ١٢ .

يصور فى التشبيه فى البيت الثانى حنين إبله . السجر : الحنين المتزايد . التجرر : الاجترار . الصريف : صوت أنياب الإبل حين تضغط عليها . العروف : الصبور . تحاماه الرماح : يريد أنه مخيف . العازب : البعيد . أنفا : يريد أنه أول من هبط هذا الوادى ولم يسبقه إليه أحد . العوذ : الحديث النتاج . عطوف : عاطفة على أولادها . متهجمات : داخلات فى الكناس ، يشبه فى البيت الأخير البقر الوحشى بالسيوف فى صفاء لونها .

وإذَا شَتَـتْ يَوْمـاً فإنَّ مَكَـانـهَـا ... بَلَدٌ تَحَـامَـاهُ الـرِّمَـاحُ وريفُ

ولقَـدْ هَبَطْتُ حيث أصبحَ عَازِباً ... أُنُـفـاً به عُوذُ الـنِّـعَـاجِ عُطُوفُ

مُتَـهَـجِّمَـا بالـفَـرُوقِ وثَبْـرَةٍ ... حينَ ارْتَـبَـأْتُ كأنَّـهُـنَّ سيُوفُ

هذه هى صورة الانتقال التى يمكن أن نستخلصها من ديوان المفضليات وقد رأينا فيها كثرة استعمال صيغة الأمر حين يطلب الشاعر أن يتسلى عما أورده فى المقدمة ، ويعدى عنه إلى الرحلة ، وهو ما استقبحه الشعراء بعد ذلك فى العصور التالية وحاولوا الخروج عليه بوسائل أخرى تلائم عصورهم .

كما رأينا أن هناك موضوعات معينة سهلت للشاعر مهمة الانتقال كالفخر أو حديث رحلة الظعن ، لأن الموضوعات تترابط فلا يصعب على الشاعر الانتقال من أحدها إلى الآخر . ويظل اعتمادهم بعد ذلك واضحا على حروف معينة أفادوا منها فى هذا الانتقال وتكررت عندهم كثيرا : واو رب المحذوفة ، وحروف الفاء ، « وقد » مع فعلها الماضى الذى يسهل للشاعر أيضا التصوير والانتقال بين اللوحات الفنية التى يرسمها . ويظل فعل الأمر أكثر هذه السبل انتشارا فى التخلص والانتقال من المقدمة إلى الرحلة . وفى كل هذه الأساليب نرى حرص الشعراء على حسن التخلص ، وتوفير قدر من الترابط بين الموضوعات المختلفة .

وتظل السمة الغالبة على شعراء المفضليات فى التخلص واضحة فى انتقالهم المفاجىء فى معظم الحالات دون تمهيد سابق يربط بين موضوعات القصيدة المختلفة .

الباب الثالث

دراسة فى البنـاء الفنـى

الفصل الأول

البناء اللغوى

١ - اللغة .
٢ - الأسلوب .

اللغـــــة

لغة المفضليات هى لغة الشعر الجاهلى كما وصل إلينا منذ القرن الخامس الميلادى ، وهى تلك اللغة الأدبية الموحدة التى ظهرت فى هذه المرحلة من تاريخ اللغة العربية ، والتى اصطلح شعراء الجزيرة العربية فى الشمال والجنوب على اتخاذها لشعرهم .

وقد اختلف الباحثون حول تحديد الزمن الذى ظهرت فيه هذه اللغة اختلافا يشبه اختلافهم حول الزمن الذى ظهر فيه الشعر العربى . والمشكلة هنا كالمشكلة هناك ترجع إلى أن الفصحى الجاهلية التى تمثلها نصوص العصر الجاهلى منذ أواخر القرن الخامس الميلادى ظهرت فى « شكل كامل النضج سواء من حيث الاعراب والتصريف والاشتقاق ، أو من حيث التنويع الواسع فى الجموع والمصادر وحروف العطف وأدوات الاستثناء والنفى والتعريف والتنكير والانتهاء بالممنوع من الصرف إلى نظام تام منضبط ، مضافا إلى ذلك احتفاظها كاملا ، وهى الثاء والخاء والذال والظاء والضاد والغين [1] » .

ويتساءل الدكتور شوقى ضيف بعد ذلك : هل تم ذلك التشكل النهائى مع ظهور الشعر الجاهلى ، أو أن ذلك تم فى حقب أبعد منه ؟

ويقرر أن الاجابة على هذا السؤال ليست سهلة يسيرة ، أو لأنه ليس بين أيدينا نقوش كثيرة نستطيع أن نعرف منها بالضبط الزمن الذى يعد بدءا حقيقيا للفصحى . أما تلك النقوش التى عثر عليها علماء الساميات والتى تمتد من أواخر القرن الثالث الميلادى إلى القرن السادس فإنها قليلة وقصيرة وأكثرها فى أمور شخصية ، وليس بينها نص أدبى أو نص طويل يمكن أن نتبين فى تضاعيفه جملة الخصائص اللغوية لتلك اللغة التى كان يتحدث بها كتبة هذه النقوش ، وجميعها على لسان الشخص الثالث الغائب ، وليس بينها نص على لسان مخاطب أو متكلم ، وهى تخلو خلوا تاما من الشكل والحركات وحروف العلة وعلامات الاعراب . ولكنه يميل إلى أن يجعل من نقش النمارة المؤرخ بسنة ثمانى وعشرين

---

(١) الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى / ١٧ .

وثلاثمائة بدءا لتكون الفصحى [1] في حين يرى بلا شير أن نقش حران الذى يرجع تاريخه إلى سنة ثمان وستين وخمسمائة هو أول نقش عربى كامل فى جميع كلماته وعباراته ، نستطيع من خلاله أن نتبين صورة للتكامل الذى وصلت إليه العربية فى بداية ظهورها [2]

« وعلى كل حال فان تحديد هذا الزمن تحديدا دقيقا ، أو الفصل فى هذه القضية بصورة يقينية ، لا يعنينا كثيرا ، وإنما الذى يعنينا حقا ـ وهو ما تؤكده هذه النقوش ـ هو أن المرحلة التى تم فيها للشعر الجاهلى نضجه وتكامله لا يمكن أن تبعد كثيرا عن القرن السادس ، لأن العربية كانت قبل ذلك لا تزال فى تطورها الطبيعى مع تطور الخط العربى . وهذا الذى تؤكده النقوش يؤكد بدوره ملاحظة الجاحظ الدقيقة التى ترجع بالشعر العربى إلى قرن ونصف قبل الاسلام أو على أبعد تقدير قرنين » [3] .

فى هذه المرحلة التى تم فيها نضج الشعر الجاهلى وتكامله كانت هناك عوامل كثيرة هيأت لظهوره فى هذه الصورة الناضجة ، وهى عوامل أتاحت الفرصة لظهور لغة أدبية موحدة توحدت فيها لغات القبائل ، وذابت لهجاتها واختفت منها الفروق اللغوية التى تعددت بسببها هذه اللهجات ، فكانت بهذا صالحة ليتخذها الشعراء من شتى القبائل وفى مختلف أرجاء الجزيرة العربية لغة لشعرهم ، متسامين بها على لهجاتهم المحلية .

وقد اختلف الباحثون [4] حول هذه اللغة الموحدة ، وتباينت آراؤهم فيها ، فذهب نولدكه إلى أنها لهجة مركبة من لهجات القبائل التى كانت منتشرة فى الحجاز ونجد وإقليم الفرات وغيرها من المناطق الأساسية فى الجزيرة العربية ، وهى لهجات كانت وجوه الاختلاف بينها قليلة مما ساعد على تركيب هذه اللهجة منها . وذهب جويدى مذهبا قريبا منه ، فقال إنها ليست لهجة قبيلة بعينها ، ولكنها مزيج من لهجات قبائل نجد ومن

---

(١) العصر الجاهلى / ١١٨ .

(٢) انظر الفصل الثانى من الكتاب الأول من كتابه « تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى » .

(٣) الدكتور يوسف خليف : الشعر الجاهلى . نشأته وتطوره (مجلة عالم الفكر ـ المجلد الرابع ١٩٧٤) .

(٤) انظر فى هذا الاختلاف مقالة الدكتور جواد على عن لهجات العرب قبل الإسلام فى كتاب : « الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة » ـ وكتاب الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى / ١٣١ ـ ١٣٧ ـ ومقالة الدكتور يوسف خليف : الشعر الجاهلى نشأته وتطوره .

جاورهم . وذهب نالينو إلى أنها تولدت من إحدى اللهجات النجدية ، وتم تهذيبها أيام حكم كندة فى منتصف القرن الخامس . وذهب هارتمان وفولزر إلى أنها لهجة أعراب نجد واليمامة بعد أن أدخل الشعراء عليها تغييرات كثيرة . وذهب فيشر إلى أنها لهجة معينة ، ولكنه لم ينسبها إلى قبيلة من القبائل . وذهب بروكلمان (١) إلى أنها لغة فنية قائمة فوق اللهجات وإن غذتها جميع اللهجات . ووقف بلاشير (٢) طويلا أمامها ، وانتهى إلى أنها لغة وسطى لها خصائص اللهجات فى وسط الجزيرة وشرقيها ، وهى لهجات القبائل التى كان اللغويون والنحاة يأخذون عنها مادتهم اللغوية والنحوية . ويرى الدكتور شوقى ضيف أنها هى اللهجة القرشية التى نزل بها القرآن الكريم ، ويرى أن فى آراء اللغويين العرب القدماء ما يؤكد ذلك (٣) ويرى الدكتور يوسف خليف أنها ليست لهجة من لهجات القبائل ، ولا هى لهجة قريش خالصة ، وإنما هى لهجة قريش ، ولكن بعد أن تمت عملية تنقية لغوية ضخمة منذ أواخر القرن الخامس ذابت فيها الفروق اللهجية الموجودة فى لهجات القبائل ، واختفت منها مظاهر الشذوذ فيها ، فهى لغة أدبية خضعت لمقاييس الفصاحة القرشية ، فارتفعت فوق لهجات القبائل ، وإن غذتها جميع اللهجات ، وإن ظهورها وانتشارها على هذه الصورة كان إرهاصا قويا لنزول القرآن الكريم بها ، ولولا ذلك لوجدت بعض القبائل العربية شيئا من العسر فى فهم ألفاظه ومعانيه . وهو يؤكد نظريته بحديث الأحرف السبعة التى أنزل بها القرآن الكريم ، وما يذهب إليه المفسرون من أن لغة قريش التى نزل بها القرآن كانت تستوعب هذه الأحرف كلها ، وأن فى القرآن الكريم ألفاظا بغير لغة قريش ردها بعض العلماء إلى خمسين لغة من لغات القبائل العربية (٤) .

هذه اللغة الأدبية الموحدة ـ لغة قريش بعد أن ذابت فيها لهجات القبائل ـ هى اللغة التى اصطلح شعراء العصر الجاهلى الذين ظهروا فى هذه المرحلة على اتخاذها لغة لشعرهم ، وهى التى ساعدتهم على أن يصلوا بالقصيدة العربية إلى صورتها الناضجة المكتملة ، وهى نفسها اللغة التى نزل بها القرآن الكريم . ولكن من الحق أن هذا الحكم على إطلاقه ليس دقيقا ، فهذه اللغة ليست اللغة التى نراها فى القرآن الكريم إلا فى أصولها اللغوية الثابتة فى اشتقاقاتها وفى تراكيبها اللغوية ، أما فى معجمها اللغوى فهناك

(١) تاريخ الأدب العربى ١/ ٤٢ .
(٢) انظر الفصل الثالث من الكتاب الأول من « تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى » ص ٧٧ ـ ٩١ .
(٣) العصر الجاهلى / ١٣٢ ـ ١٣٧ .
(٤) الشعر الجاهلى : نشأته وتطوره .

اختلاف كبير بينهما ، فقد عمل القرآن الكريم عملية تصفية لغوية ضخمة خلصت هذه اللغة من غرابتها وحوشيتها وبداوتها ، وتحولت بها إلى لغة حضارية مهذبة جعلتها صالحة للحياة فى تطورها الحضارى على مدى التاريخ الطويل الذى عاشته العربية منذ نزول القرآن حتى اليوم .

فلغة القرآن هى حقا هذه اللغة الأدبية الموحدة ، لغة الشعر الجاهلى ، ولكن فى صورتها المصفاة المهذبة النقية . ومن هنا تظهر بوضوح ظاهرة الغرابة اللغوية التى يمتاز بها الشعر الجاهلى ، والتى تجعلنا نحس غربة إزاءه لا نحسها أمام لغة القرآن الكريم . وهى حقيقة تجعلنا نسجل فى اعتزاز أن القرآن الكريم كان أبعد العوامل أثرا فى تنقية اللغة العربية وتصفيتها وتهذيبها والتحول بها إلى لغة حياة حية متجددة دائما ، وأنه لولا القرآن الكريم لذهبت هذه اللغة بين اللغات الميتة ، ولتحولت إلى متحف من متاحف الآثار .

هذه اللغة الأدبية الموحدة التى نظم فيها الشعر الجاهلى لغة أهم ما يميزها تلك الغرابة والحوشية والبداوة التى خلصها منها القرآن الكريم ، فكل نصوص الشعر الجاهلى تظهر فيها هذه الظواهر اللغوية التى تجعل الطريق إليه لابد أن يمر بالمعاجم الموسعة المطولة حتى يسهل فهمه لغويا وتتبع صوره الفنية . وهى ظواهر ترجع إلى طبيعة المرحلة المبكرة التى ظهرت فيها هذه اللغة ، وارتبط بها ظهور الشعر الجاهلى ، كما ترجع إلى طبيعة البيئة الصحراوية التى كان ظهور هذا الشعر على رمالها ، وما استخدمه الشعراء من ألفاظ لها دلالاتها المرتبطة بها ، والتى تبدو غريبة علينا فى حياتنا المعاصرة ، كما ترجع أيضا إلى طبيعة الحياة الاجتماعية البدوية التى كان يعيشها الشعراء فى ذلك العصر ، وما يرتبط بها من ألفاظ تعبر عن جوانبها المختلفة التى بعد ما بيننا وبينها فى حياتنا الحضارية . ولعل ذلك هو الذى جعل هذه الظواهر اللغوية تظهر أشد ما تظهر فى موضوعات هذا الشعر التى تدور حول وصف هذه البيئة الطبيعية الصحراوية ، أو التى تتصل بهذه الحياة الاجتماعية البدوية ، فى حين يقل ظهورها فى الموضوعات الإنسانية التى يشترك فيها الناس جميعا بصرف النظر عن بيئاتهم ومجتمعاتهم . ونستطيع أن نرى تأكيدا لذلك حين ننظر فى الشعر الذى وصف به الشعراء بيئة الصحراء وما فيها من ظواهر طبيعية ومن مظاهر حياة خاصة بها ، أو الشعر الذى تحدث فيه الشعراء عن قبائلهم وحياتهم الاجتماعية وتقاليدها لنرى مدى انتشار هذه الظواهر انتشارا يقل ويتضاءل بصورة واضحة فى الشعر الذى يتناول الموضوعات الإنسانية فى الحياة والموت .

فالغربة والبداوة والحوشية ظواهر مميزة للشعر الجاهلى ، نراها فى دواوين شعرائه ، وفى المجموعات الشعرية التى تضم مختارات منه ، ولكن الظاهرة التى تلفت النظر بقوة أن هذه

الظواهر لا تظهر فى مجموعة من مختارات الشعر الجاهلى مثلما تظهر فى المفضليات ، فهى أشد ظهورا فيها منها فى المعلقات أو الحماسات بل حتى فى الأصمعيات التى تعد امتدادا لها تنهج نهجها ، وتسلك سبيلها . وهى ظاهرة تطرح سؤالا لتفسيرها : لماذا كانت المفضليات أشد هذه المختارات الجاهلية تمثيلا لهذه الظواهر اللغوية ؟

فى ظنى أن المسألة ترجع إلى طبيعة الأساس الذى أقام عليه المفضل اختياره ، حين اشترط على نفسه أن يختار لمجموعة من الشعراء المغمورين المقلين ، وأن يجعل اختياره لقصائد كاملة دون أن يتصرف فيها بالحذف أو الاختصار أو الاختيار ، وقد جعل هذا الأساس مختاراته تختلف عن المعلقات التى تمثل أشهر شعراء العصر الجاهلى من خلال أشهر قصائدهم ، كما جعلها تختلف عن الحماسات التى عنيت باختيار قطع محدودة الأبيات من قصائد طويلة ، ومعنى هذا أن المعلقات تمثل أرقى نموذج للشعر الجاهلى ، بل تمثل الصورة المثالية التى أبدعها شعراؤه الكبار . وليس من شك فى أن هؤلاء الشعراء الكبار الذين اختار لهم حماد الراوية أروع قصائدهم ، والذين حركوا تيار الحياة الفنية فى عصرهم ، ووجهوه وفق مقاييسهم الفنية ، استطاعوا من خلال عبقريتهم وموهبتهم أن يصفوا شعرهم من كثير من الشوائب التى لم يستطع الشعراء المغمورون أن يتخلصوا منها ، ومن هنا كانت المعلقات أصفى قصائد الشعر الجاهلى من هذه الشوائب وهى حقيقة فنية نستطيع أن نراها بوضوح مع أبسط موازنة بين المعلقات وبين غيرها من قصائد الشعراء المغمورين التى تمثل الأغلبية المطلقة فى المفضليات . أما الحماسات فالموقف معها أوضح لأنها مختارات منتقاة من قصائد طويلة تدخل ذوق الذين جمعوها فى اختيارها ، فجاءت أشد تمثيلا لأذواقهم منها للشعر الجاهلى .

وكل من يتتبع المفضليات يلاحظ بوضوح هذه الظواهر اللغوية : الغرابة والبداوة والحوشية منتشرة فيها بصورة واسعة من أول قصيدة منها حتى آخر قصيدة . وفى فهرس اللغة الذى وضعه الأستاذ عبد السلام هارون [1] فى نشرته للمفضليات تتجلى هذه الظواهر بصورة تؤكد ما ذهبت إليه ، حيث نرى حشودا من الألفاظ الغريبة تتوالى حتى ليصبح من العسير احصاؤها ، ولكننا نستطيع أن نسجل هنا ملاحظتين :

الأولى : أن أكثر هذه الألفاظ الغريبة تنتشر فى الموضوعات التى تتصل بوصف البيئة الصحراوية وتصوير الحياة الاجتماعية التى تحياها القبائل ، ففى وصف الصحراء

(١) من ص ٤٤٠ - ٥٠٢ .

ورحلات القوافل فيها ومناظر الصيد التى تدور فوق رمالها ، وفى وصف الإبل والخيل وحيوان الصحراء الوحشى ، تظهر هذه الغرابة والبداوة والحوشية فى أقوى صورها ، كما تظهر أيضا بصورة قوية فى شعر الحرب ووصف أدوات القتال ، وفى شعر الفخر والهجاء والمدح حيث تظهر التقاليد والقيم والأعراف والمثل الاجتماعية والخلقية التى كانت تعيش عليها القبائل . أما الموضوعات الإنسانية العامة التى يشترك فيها الناس جميعا فتقل فيها هذه الظواهر اللغوية ، على نحو ما نرى فى شعر الغزل ـ بعيدا عن المقدمات الطللية ـ وفى شعر الرثاء ، وفى تلك الموضوعات الفرعية التى تدور حول تأملات الشعراء فى الحياة والموت . وما انتهت بهم إلى هذه الطائفة من الحكم الأخلاقية . وتأكيدا لهذه الملاحظة تتراءى مقدمات الأطلال أشد المقدمات غرابة ، وأكثرها بداوة ، لأنها ترتبط أساسيا بالبيئة الصحراوية ونظام الحياة الاجتماعية التى كانت تعيشها القبائل ، فهى ـ ببساطة ـ أكثر غرابة وبداوة من المقدمات الغزلية ومقدمات الشيب والشباب التى تتصل بالحياة الإنسانية عامة .

والملاحظة الثانية : أن هذه الظواهر اللغوية تنتشر عند شعراء البادية أكثر منها عند شعراء القرى المستقرة أو المدن المتحضرة فى إمارة الحيرة وإمارة الغساسنة ، وأيضا عند شعراء المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية حيث كانت تعيش القبائل على صلة بالحضارة الفارسية فى الحيرة وفارس ، وتحت تأثير تيارات لغوية كانت تؤثر فى لغة شعرائها . وهى ظاهرة لغوية سجلها الباحثون فى اللغة العربية والشعر الجاهلى ، وقديما لاحظ ابن سلام أن عدى بن زيد إنما لان لسانه وسهلت أشعاره لأنه كان يسكن الريف والحيرة [1] ، ولعل هذا هو الذى جعله يفرد لشعراء القرى قسما مستقلا فى كتابه تمييزا لهم من شعراء البادية . وتأكيدا لهذه الملاحظة يكفى أن نوازن بين شعر المرقشين وهما من قبيلة بكر التى كانت تنزل فى المنطقة الشرقية ، وشعر المثقب والممزق وهما من قبيلة عبد القيس التى كانت تنزل فى المنطقة نفسها ، وبين شعراء البادية من أمثال الحارث بن حلزة والمسيب بن علس وسلامة بن جندل وعلقمة بن عبدة وبشامة بن الغدير وغيرهم كثيرون .

وهذه الملاحظة تلفت نظرنا إلى ظاهرة لغوية تتصل بشعراء هذه المنطقة الشرقية من الجزيرة ، ففى شعرهم نرى مجموعتين من الألفاظ لا نراهما عند شعراء البادية ، لأنهما يرجعان إلى تأثيرات بيئية وحضارية خاصة بهم :

---

(١) طبقات فحول الشعراء / ٢٣١ .

المجموعة الأولى : ألفاظ ارتبطت بالبيئة الزراعية والساحلية التى تمثل القسم الأكبر من هذه المنطقة ، فنرى مثلا عند المثقب العبدى إشارات إلى الحياة الزراعية التى كان يمارسها سكان هذه المنطقة ، فقد أشار فى شعره إلى أجران القمح وما يتطاير منها من نخالة فى أثناء الحصاد ، وذلك فى حديثه عن الرماح وما يتطاير من حديدها من قشور فى أثناء القتال :

وطَارَ قُشَارِيُّ الحَدِيدِ كأَنَّهُ ... نُخَالَةُ أَقْوَاعٍ يَطِيرُ حَصِيدُها [1]

كما وردت فى شعره كلمة « المعين » وهو « الأجير » فى لغة البحرين [2] فى وصفه لناقته وما يتطاير تحت أخفافها من حصى :

كأَنَّ نَفِيَّ ما تَنْفِى يَدَاهَا ... قِذافُ غَرِيبَةٍ بِيَدَىْ مُعِينِ [3]

وهى صور تستمد عناصرها من الحياة الزراعية التى كان يمارسها النازلون فى هذه المنطقة . كما نرى عنده أيضا إشارات إلى البيئة البحرية التى اتصلت بها قبيلته التى كانت تنزل على شاطىء الخليج العربى ، فقد ترددت فى شعره إشارات إلى السفن والبحر والأمواج فى تشبيهه للإبل بالسفن ، يقول مرة فى وصفه لقافلة الظعائن المنطلقة فى الصحراء :

وهُنَّ كذاكَ حين قطعن فَلْجاً ... كأَنَّ حُمُولَهُن عَلَى سَفِين
يُشَبَّهْنَ السَّفِينَ وهُنَّ بُخْتٌ ... عُرَاضَاتُ الأَبَاهِرِ والشُؤُونِ [4]

ويقول مرة أخرى يصف ناقته مكررا الصورة نفسها فى شىء من التفصيل :

كأَنَّ الكُورَ والأَنْسَاعَ مِنها ... عَلى قَرْوَاءَ ماهِرَةٍ دَهِينِ

---

(١) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ البيت ٢٥ . الأقواع : جمع قوع وهو الجرن ، وهو جمع لم يرد فى المعاجم .

(٢) سئل الأصمعى : هل تعرف المعين الأجير ؟ فقال : لا أعرفه ، ولعلها لغة بحرانية . (الأنبارى : شرح المفضليات / ٥٨٧) .

(٣) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ ـ البيت ٢٧ . الغريبة : الناقة التى تأتى حوضاً غير حوضها لتشرب منه .

(٤) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ البيتان ٧ ، ٨ . البخت : الجمال . طويلة الأعناق . العراضات : المفرطات فى العرض . الأباهر : أراد بها الظهور .

يُشـقُّ الـمـاءَ جُؤْجُـؤُهَـا ويَعْـلُو   غَوَارِبَ كلِّ ذِى حَدَبٍ بَطِين [1]

ونرى الصورة نفسها عند المرقش الأكبر وإن تكن قد اختلطت بعناصر صحراوية فجاءت مزيجا طريفا بين البحر والصحراء :

لِمَـن الـظُّعْـنُ بالـضُّـحَـى طَافِيَاتٍ   شِبْـهُهَـا الـدَّوْمُ أوْخَـلاَيَا سَفِين [2]

ويتراءى هذا المزيج الطريف بين البحر والصحراء عنده مرة أخرى حيث يشبه السوط الذى يستحث به ناقته بمجداف السفينة ، ويشبه فى نفس الوقت الناقة بالثور الوحشى الذى يشبه بدوره بقدح من قداح الميسر :

تعـدُو إذَا حُرِّكَ مِجْـدَافُـهَـا   عَدْوَ رَبَـاعٍ مُفْـرَدٍ كالـزَّلـم [3]

ونـرى عند المرقش الأصغر إشارة للقدوم الذى كانوا يستخدمونه غالبا فى صناعة السفن ، حيث يشبه هموم الحب التى أضنت جسده وأهزلته بنحت القدوم فى الخشب :

يا ابْـنَـةَ عَجْـلاَن ما أصْـبَـرَنـى   عَلى خطوبٍ كَنَـحْـتٍ بِالـقَـدُومْ [4]

والمجموعة الثانية : ألفاظ ارتبطت بالبيئة الحضارية التى كانت هذه المنطقة الشرقية على صلة بها نتيجة لارتباطها بالحيرة وفارس ، وتأثرها بها يتساقط إليها من تيارات حضارية نرى مثلا لذلك عند المثقب العبدى فى وصفه للظعائن وما يتحلين به من ذهب يلمع فوق صدورهن البيضاء التى تشبه لون العاج :

أرَينَ محَـاسِـنـاً وكَـنَـنَّ أُخْـرَى   مِنَ الأَجْـيَادِ والـبَـشَـرِ الـمَـصُـونِ
ومِـن ذَهَـبٍ يَلُوح على تَرِيبٍ   كَلَوْنِ العَـاجِ لَيس بِذِى غُضُـونِ [5]

(١) البيتان ٣٢ ، ٣٣ . القرواء : الطويلة الظهر . الماهرة : السابحة . الغوارب : يريد بها الأمواج . ذو الحدب : البحر . البطين : الواسع البعيد .
(٢) المفضلية ٤٨ ص ٢٢٧ البيت الأول .
(٣) المفضلية ٤٩ ص ٢٢٩ . البيت ١٠ . الرباع : الثور الوحشى . الزلم : قدح الميسر .
(٤) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ ـ البيت ٦ .
(٥) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ البيتان ١٣ ، ١٤ . التريب : جمع تريبة وهى عظام الصدر ، موضع القلادة ، وهذا الجمع لم يرد فى المعاجم .

كما نرى مثلا آخر عند المرقش الأكبر حين يشبه البقر الوحشى بجماعة من الفرس تمشى فى فلانسها :

أمسَتْ خلاءً بعد سُكّانِهَا مُقْفِرَةً ما إنْ بهَا مِن إرَمْ
إلَّا من العين تَرَعَّى بهَا كالفارسيِّينَ مَشَوْا فى الكُمَمْ [1]

ومن بين هذه الألفاظ مجموعة من الألفاظ الفارسية المعربة على نحو ما نرى عند المثقب فى تشبيهه لناقته بهذه الصورة الفارسية التى لا يمكن أن تخطر على خيال شاعر بدوى :

فأبقَى بَاطِلى والجِدُّ مِنْهَا كدُكّانِ الدَّرَابِنَةِ المطينِ [2]

ومن هذه الألفاظ « الرزدق » التى تعنى « الصف » أو « السطر » وقد وردت فى شعر الممزق العبدى يشبه بها كتيبة النعمان وهى مندفعة فى طريقها صفوفا متراصة :

بجأْوَاءَ جُمهُورٍ كأنَّ طَرِيقَهَا بسُرَّةَ بَيْنَ الحَزْنِ والسهلِ رَزْدَقُ [3]

ومن هذه الألفاظ أيضا كلمة « برازيق » ومعناها الكتائب والمواكب ، وقد وردت فى شعر الأخنس بن شهاب التغلبى :

وغارَتْ إيادٌ فى السَّوادِ، ودُونَهَا بَرَازِيقُ عُجْمٌ تبتغى من تُضَارِبُ [4]

ومن هذه الألفاظ الفارسية المعربة التى تعكس أيضا الاحساس الحضارى كلمة « سندس » التى وردت فى شعر يزيد بن الخذاق وهو من شعراء عبد القيس حيث تتراءى له فرسه التى شغل بتربيتها كأنها كسيت ثيابا من حرير :

---

(١) المفضلية ٤٩ ص ٢٢٩ البيتان ٣ ، ٤ . من إرم : من أحد .

(٢) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ البيت ٣٨ . الدرابنة : جمع دربان وهو البواب كذا وردت فى القاموس المحيط ، وفى لسان العرب الدرابنة : التجار . وعلى هذا يختلف معنى الدكان بين دكان التاجر ، ودكة البواب ، وكلتا الكلمتين من الفارسى المعرب .

(٣) المفضلية ١٣٠ ص ٤٣٢ البت ٦ .

(٤) المفضلية ٤١ ص ٢٠٣ - البيت ١٦ .

وداوَيْتُـهـا حتّـى شتَـتْ حَبَـشِـيَّةً   كأنَّ عليهـا سُنْـدُسًـا وسُـدُوسَـا [1]

وواضح من هذه الأمثلة أن شعراء هذه المنطقة أضافوا الى المعجم اللغوى العربى الذى يشكل المادة اللغوية لشعراء الجزيرة العربية ألفاظا غربية عليه ، بعضها مستمد من البيئة الساحلية والزراعية التى يعيشون فيها ، وبعضها مستمد من الحضارة الفارسية التى كانوا على صلة بها ، كما أضافوا الى المعجم التصويرى الذى يعتمد عليه شعراء الجزيرة فى استخراج ألوانهم الفنية ألوانا جديدة أحسنوا استخدامها فى رسم صورهم ، وهى ألوان استخرجوها من بيئتهم الطبيعية وحياتهم الاجتماعية ، واستطاعوا بهذه الالفاظ وهذه الألوان أن يعبروا عن واقعهم ، وأن يسجلوا ما تمتاز به بيئتهم وما تنفرد به عن بيئته البادية ، ولكنهم لم يستطيعوا أن ينفصلوا عن البيئة العربية العامة التى يرتبطون بها كما يرتبط بها سائر شعراء الجزيرة ، فمضوا يزاوجون بين بيئتهم الخاصة وهذه البيئة العامة مزاوجة طريفة تتداخل فيها الألوان الحضارية بالألوان البدوية ، وتمتزج فيها ألوان البحر بألوان الصحراء ، وهى مزاوجة تؤكد ما يذهب إليه بعض النقاد من أن اللغة هى مادة الموضوع الأدبى ، وهى التى تعطيه شكله ، وتفتح الطريق أمام الذوق لاستيعاب حقيقة التعبير الفنى ، وتفهم الإيحاءات التى لها القـدرة على معـانقة الإنسانية [2] . وبهذه المزاوجة استطاع هؤلاء الشعراء أن يخرجوا ألفاظهم من إطارهم المعجمى إلى إطار حيوى تؤدى فيه المعنى متناسقا مع الموقف والبيئة والحياة ، فالألفـاظ فى معجمهـا ـ كما يقول بعض النقاد [3] ، « جثث هوامد ، وهياكل جامدة ليس بها حراك ، لأنها خاوية من اللحم والدم ، وليست الألفاظ أداة نستعين بها على الحياة ، ولكنها فى ذاتها جزء من الحياة ، بل إن الألفاظ حية أبدا لا تعرف الموت ، وما ماتت إلّا على صفحات المعجم » .

وحيوية اللغة هذه التى يتحدث عنها هذا النص حقيقة ثابتة عامة ، رأينا تأكيدا لها عند شعراء هذه المنطقة الشرقية فى ارتباطهم ببيئتهم الخاصة المتميزة ، ونراها أيضا عند شعـراء البادية فى ارتباطهم ببيئتهم العامة وفى المفضليات صور كثيرة تكشف عن طبيعة الحياة اليومية التى كان يعيشها الشعراء فى أرجاء الجزيرة الواسعة ، وتسجل أنماط العادات

---

(١) المفضلية ٧٩ ص ٢٩٧ البيت الثانى . السنـدس : ضرب من الديباج . والسدوس : الطيلسان الأخضر .

(٢) الدكتور أحمد كمال زكى : النقد الأدبى الحديث / ٩٧ .

(٣) تشارلتن : فنون الأدب ، ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود / ٥ .

والتقاليد والمعتقدات والأوهام التى كان يؤمن بها الجاهليون . نرى عند علقمة بن عبيدة تسجيلا لعقيدتهم فى زجر الغربان والتشاؤم بها :

ومَنْ تعرَّضَ للغِرْبَانِ يَزْجُرُهَا عَلى سَلاَمَتِهِ لابُدَّ مَشْؤُوم (1)

وهى عقيدة يقف منها عوف بن عطية موقف الرفض ، فيسجل استنكاره لها :

نَؤُمُّ البِلاَدَ لحُبِّ اللِّقَاءِ ولاَ نتَّقِى طائِراً حيثُ طَارَا
سَنِيحاً ولا جَارِيًا بَارِحاً على كلِّ حَالٍ نُلاَقِى اليَسَارَا (2)

ونرى عند سلمة بن الخرشب حديثا عن الرقى والتمائم التى كانوا يعالجون بها الجنون ويعوذون بها من الحسد ، والتى كانوا - إعزازا لخيلهم - يعوذونها بها ويعلقونها فى قلائدها ، يقول متحدثا عن فرسه :

تُعَوَّذُ بالرُّقَى مِن غيرِ خَبْلٍ وتُعْقَدُ فِى قَلاَئِدِها التَّمِيمُ (3)

ونرى عند أوس بن غلفاء اشارة إلى ما كانوا يفعلونه مع الجرحى الذين ترجى حياتهم من منع الماء عنهم حتى لا تنتقض جراحهم فيموتوا :

فَمَنٌّ عَلَيكَ أنَّ الجِلْدَ وَارَى غَشِيشَتَهَا وإحْرَامُ الطَّعَامِ (4)

ونرى عند عبد القيس بن خفاف إشارة إلى ما كانوا يفعلونه بإبلهم الجربى من طلائها بالقطران ، وإبعادها عن الإبل السليمة ، وتركها مهملة فى المرعى حتى يزول عنها جربها حرصا على الإبل السليمة من أن تصيبها العدوى :

وإذَا لَقِيتَ القومَ فاضْرِبْ فِيهِمُ حتَّى يَرَوْكَ طلاءَ أجْرَبَ مُهْمَلِ (5)

---

(1) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ البيت ٣٧ .
(2) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ البيتان ٢٦ ، ٢٧ .
(3) المفضلية ٦ ص ٣٩ البيت ١١ .
(4) المفضلية ١١٨ ص ٣٨٧ البيت ١٣ . غشيشتها : ما فسد منها . إحرام الطعام : منع الجريح من شرب الماء .
(5) المفضلية ١١٦ ص ٣٨٣ البيت ١٣ . يريد حتى يتحاموك كما يتحامون الأجرب وطلاءه .

ونرى عند عبد الله بن سلمة إشارة إلى ما كانوا يعالجون به الإبل الجربى التى ذهب وبرهـا واستعصى علاجهـا بأبـوال الإبل يخلطون بها أدوية أخرى ويطال نقعها ، وهو ما يسمونه « العنية » :

ولَـعَـقَـدْ أدَاوِى دَاءَ كُلِّ مُعَـبَّـدٍ   بِعَـبنـيةٍ غَلَبَـتْ عَلَى النِـطِّيسِ (١)

ونرى عند الممزق العبدى إشارة إلى احتقارهم لمن كانوا يتجرون فى السمن :

وأن لُكَـيْزاً لَمْ تَكُـنْ رَبَّ عُكَّـةٍ   لدُنْ صرَّحَتْ حُجَّـاجُهُم فَتَفـرَّقُـوا (٢)

ونرى عند جابر بن حنى التغلبى إشارة إلى أنفتهم من قبول الدية بدلا من ادراك الثأر ، وما كان يرتبط بذلك من تعييرهم بما قبلوه من إبل فى دياتهم :

أَنِفْتُ لَهُمْ مِن عقْـلِ قَيْسٍ ومَـرْثَـدٍ   إذَا وَرِدُوا مَاءً ، ورُمـحِ بنِ هَرْثَمِ (٣)

ونـرى عنـد عوف بن الأحوص صورة المستنبح ، وهو الرجل يضل الطريق ليلا فينبح لتجيبه الكلاب إذا كانت فى أحد الأحياء القريبة منه ، فيتبع أصواتها ويهتدى إلى طريقه :

ومُـسْـتَنْبِـحٍ يخشَى القَـوَاءَ وَدُونَـهُ   مِنَ اللَّيْلِ بَابَـا ظُلْمَـةٍ وسُتُـورُهَـا
رَفَعْتُ لَهُ نَارِى فَلَمَّـا اهتَـدَى بِهَـا   زَجَـرْتُ كِلَابِى أَنْ يَهِـرَّ عقُـورُهَـا (٤)

ونـرى عنـد بشر بن أبى خازم ما كانوا يعتقدونه من انتشار الجن فى الصحراء ، وما يتردد فى أرجائها من عزيفهم :

وخَـرْقٍ تَعْـزِفُ الـجِـنَّـانُ فِيهِ   فَيَافِـيهِ تَحِـنُّ بِهـا الـسِّهَـامُ (٥)

---

(١) المفضلية ١٩ ص ١٠٥ البيت ١٤ . المعبد : البعير الأجرب الذى ذهب وبره . النطيس : الحاذق . والبيت مثل أراد به أنه يداوى حمق الأحمق وعداوة الحاقد بكل أسباب العلاج .

(٢) المفضلية ٨١ ص ٣٠١ البيت ٤ . العكة : جلد صغير يوضع فيه السمن أصغر من القربة . وصرحت حجاجهم : خرجت من منى .

(٣) المفضلية ٤٢ ص ٢٠٨ البيت ١٥ . العقل : الدية ، وهى هنا الإبل ، ورمح بن هرثم : اسم رجل .

(٤) المفضلية ٣٦ ص ١٧٦ البيتان الأول والثانى .

(٥) المفضلية ٩٧ ص ٣٣٣ البيت ٩ .

وهذا الارتباط بين الشعر والبيئة يسجل صدور لغة الجاهليين عن بيئتهم الطبيعية والاجتماعية ، ويمثل قدرتهم على التعامل مع لغة عصرهم عامة تقريريا وتصويريا على السواء .

★ ★ ★

والظاهرة اللغوية التى تبرز فى المفضليات بقوة ، والتى لا يملك باحث أن يغفلها ، هى تلك الطائفة الكبيرة من الألفاظ التى وردت فيها مما أهملته المعاجم ولم تذكره . وهى ظاهرة تكسب المفضليات أهمية خاصة ، إذ تبدو مكملة للمادة اللغوية التى سجلتها المعاجم ، والتى استمدها أصحابها من رواة اللغة فى عصر التدوين فى القرن الثانى الهجرى ، والتى لا شك فى أن كثيرا غيرها قد فاتهم . ولعل طائفة من هذه الألفاظ من لهجات القبائل المحلية التى جرت على ألسنة شعرائها ، فلم يحرص أصحاب المعاجم على تسجيلها ، أو لعلها من لهجات القبائل التى لم يأخذ هؤلاء الرواة اللغة عنهم . ومن المعروف أن رواة اللغة فى عصر التدوين لم يأخذوا عن كل القبائل العربية ، وإنما أخذوا عن القبائل التى كانت تنزل فى منطقة محصورة بين خطين يمتد أحدهما من جنوبى مكة بعدة كيلو مترات حتى يصل إلى خليج البحرين ، ويمتد الآخر من ضواحى المدينة حتى يصل إلى شمالى الحيرة ، وهى قبائل قيس وتميم وأسد وهذيل وبعض كنانة وبعض طيىء وقريش [١] ، وهذه المنطقة هى التى أطلق عليها اللغويون القدماء « سافلة العالية وعالية السافلة[٢] » ويرجع السبب فى ذلك إلى أن القبائل العربية لم تكن كلها « فى درجة واحدة من الفصاحة فقد اشتهر بعضها بأنه أفصح من بعض ، ولم تكن فى درجة واحدة من السلامة ، فقد سلمت بعض القبائل وحافظت على عربيتها لبعد مكانها عن الاختلاط والفساد ولذلك لما جاء العلماء يروون اللغة تحروا ، وفضلوا بعضا على بعض ، فاستبعدوا لغة حمير لأنها تكاد تكون لغة وحدها مخالفة للغة مضر ، ولأنهم خالطوا الحبشة وخالطوا اليهود وخالطوا الفرس فتأشبت لغتهم ، ولم يأخذوا عن القبائل التى كانت تسكن التخوم لمجاورتهم لمصر والشام وفارس والهند ، ولهذا لم يأخذوا عن لخم وجذام وقضاعة وغسان وتغلب ، ولم يأخذوا عن بنى حنيفة وسكان اليمامة وثقيف وأهل الطائف لمخالطتهم تجار اليمن المقيمين عندهم ، ولم يأخذوا عن الحضريين لفساد لغتهم [٣] » .

---

(١) انظر بلاشير : تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، الفصل الثالث من الكتاب الأول / ٧٧ - ٩١

(٢)

(٣) الأستاذ أحمد أمين : ضحى الإسلام ٢ / ٢٤٥ - ٢٤٦ .

وقد أورد محققا المفضليات فى الفهارس التى صنعاها ثبتا طويلا [١] بهذه الألفاظ ذكرا فيه مائة واثنتين وستين كلمة مما أهملته المعاجم ، نستطيع أن نصفها على النحو التالى :

١ - كلمات انفردت المفضليات بدلالات لها لم تذكرها المعاجم مثل : « الأصيلة [٢] » بمعنى العشية ، و« الحمام [٣] » بمعنى الدنو والاقتراب ، و« استلحم [٤] » بمعنى جعله لحما ، و« الساعر » بمعنى الحار [٥] ، و« الإيراد » بمعنى شدة الجرى [٦] ، و« السلف » بمعنى الخيل المتقدمة [٧] ، و« المشمر [٨] » بمعنى الفرس الطويل القوائم .

٢ - كلمات اختلف ضبطها عن ضبط المعاجم لها مثل : « إِرْب [٩] » بكسر الهمزة ، والضبط الشائع بفتحها أو بفتحها وفتح الراء ، و« تِقوال [١٠] » بكسر التاء والمذكور فى المعاجم فتحها ، و« يدِع » [١١] بكسر الدال ، مضارع ودع ، والمعروف فتحها ، و« مستهتِر [١٢] » بكسر التاء الأصلية والمعروف فتحها .

٣ - مصادر لم تذكرها المعاجم مثل : « البروج [١٣] بمعنى الظهور ، و« تقطاء [١٤] » بمعنى تقارب الخطو ، و« الخبوس [١٥] » بمعنى الظلم .

٤ - جموع لم تذكرها المعاجم مثل : « تريب [١٦] » جمع تريبة ، و« صحوب [١٧] » جمع صحب ، و« عطوف [١٨] » جمع عاطفة ، و« أسجاد [١٩] » جمع ساجد ، و« توارف [٢٠] » جمع تارف .

---

(١) ص ٥٠٣ - ٥٠٦ .
(٢) المفضلية ٦١٣ - البيت ١٦ .
(٣) المفضلية ٨٠ - البيت الأول .
(٤) المفضلية ١١٣ - البت ٢٣ .
(٥) المفضلية ٨٥ - البيت ٧ .
(٦) المفضلية ٤٤ - البيت ٣٣ .
(٧) المفضلية ٢١ - البيت ١٠ .
(٨) المفضلية ٤٤ - البيت ٣٢ .
(٩) المفضلية ٢٤ - البيت ٣ .
(١٠) المفضلية ٦٥ - البيت الثانى .
(١١) المفضلية ٤٠ - البيت ٤٥ .
(١٢) المفضلية ٢٨ - البيت ٢٨ .
(١٣) المفضلية ٣٤ - البيت ٧ .
(١٤) المفضلية ١٦ - البيت ٦٠ .
(١٥) المفضلية ٧٩ - البيت ١٠ .
(١٦) المفضلية ٨٦ - البيت ١٤ .
(١٧) المفضلية ١٨ - البيت ١٨ .
(٣) المفضلية ١١٢ - البيت ١١ .
(٤) المفضلية ٤٤ - البيت ٢٣ .
(٢٠) المفضلية ٥٠ - البيت ١٤ .

٥ - مشتقات لم تذكرها المعاجم مثل : « طحر [١] » بمعنى الأضلاع اشتقه الشاعر من طحره إذا دفعه وباعده ، كأن الأضلاع دفعت اللحم وباعدته عنها ، ومثل « الآل [٢] » بمعنى السياسة ، وأصله « الأول » قلبت واوه ألفا ، ومثله أيضا « تألى [٣] » من نفس المادة اللغوية « الأول » إلا أنه حدث فيها قلب مكانى فصارت الواو موضع اللام ، ومثل « يختفض [٤] » بمعنى يقيم ، من خفض بالمكان إذا أقام به .

٦ - أفعال متعدية بنفسها وقد ذكرتها المعاجم متعدية بالحروف ، مثل : « تحلى [٥] » بمعنى لبس الحلى ، فقد ورد متعديا بنفسه ، والمعروف أنه يتعدى بالباء ، ومثل « أعلقه [٦] » بمعنى علقه به ، فقد عداه بالهمزة ، ولم تذكر المعاجم هذه التعدية .

٧ - صيغ ركبت تركيبا لم تذكره المعاجم مثل قول الشاعر عبد الله بن سلمة الغامدى :

وان أَكْبَرْ فلاَ بِأَطِيرِ إِصْرٍ   يُفَارِقُ عَاتِقِى ذَكَرٌ خَشِيبُ [٧]

فقوله : « بأطير إصر » قسم ، وقد رجح المحققان أن كلمة « أطير » فعيل بمعنى فاعل من الإطار الذى يحيط بالشىء ، فكأنه أقسم بعهد وميثاق يحيط به ولا يخرج عنه كأنه الإطار . ومثل قول الشاعر حاجب بن حبيب الأسدى :

وهُنَّ يَرِدْنَ وُرُودَ القَطَا   عُمَانَ وقد سُدَّ مُرَّانُهَا ؟ [٨]

فاستخدامه للفعل « سد » بصيغة المبنى للمجهول لا يمكن تأويله إلا بمعنى « سدد » من تسديد الرماح . وهذا التركيب والتركيب الذى سبقه لم تذكرهما المعاجم .

والظاهرة التى أحب أن أسجلها هنا هى أن هذه اللغات التى انفردت بها المفضليات وأهملتها المعاجم ليست خاصة بشعراء من قبائل معينة ، ولكنها منتشرة عند شعراء مختلفين من شتى القبائل .

★ ★ ★

(١) المفضلية ١٧ - البيت ٢٦ .
(٢) ، (٣) المفضلية ٢٠ - البيت ٢٠ .
(٤) المفضلية ٤ البيت ١١ .
(٥) المفضلية ٥٦ البيت ٩ .
(٦) المفضلية ٩٠ البيت ٢ .
(٧) المفضلية ١٨ البيت ٧ .
(٨) المفضلية ١١٠ البيت ٧ .

٢ - الأســـلوب

مما لاشك فيه أن الأسلوب يمثل محورا هاما وخطيرا من محاور النقد الأدبى للنص ، فهو يكشف عن أمور لها دلالتها ، ترتبط بطبيعة تجربة الشاعر وموقفه الانفعالى ، بالاضافة الى الوسائل الفنية التى يتوسل بها الشاعر فى التعامل مع اللغة ، والتى يوظفها فى خدمة التجربة . وقديما قال الناقد اليونانى لونجينوس « الأسلوب هو الرجل »[1] وهى عبارة تؤكد دلالة الأسلوب الأدبى على مبدعه وتعبيره عن التجربة التى يعبر عنها . وتطبيقا لهذه العبارة نستطيع أن نسجل أن أسلوب المفضليات يعكس بصورة قوية شخصية الشاعر كما عرفه العصر الجاهلى بكل ارتباطه ببيئته الطبيعية ، وعلاقاته الاجتماعية بقبيلته ، وتعامله الانسانى مع أبنائها ، وموقفه الذى يصدر عن ايمانه بالعصبية القبلية من القبائل الأخرى ، كما يعكس أيضا شخصيته وما تنطوى عليه من مشاعر وانفعالات ، ومن سمات تميزها من الشعراء الذين ظهروا فى بيئات أخرى ، وفى عصور أخرى على امتداد تاريخ الشعر العربى الطويل ، وهى ملاحظة تنتهى بنا الى نتيجة تبدو طبيعية الى حد كبير ، وهى أن أسلوب المفضليات هو أسلوب الشعر الجاهلى بصفة عامة بكل خصائصه التى تميزه ، وظواهره التى تفرد بها ، فليست المفضليات بدعا من الشعر الجاهلى ، أو لونا فريدا من ألوانه ، أو صورة مخالفة له ، وإنما كل ما بينها وبينه من اختلاف هو ذلك الاختلاف الطبيعى بين أسلوب شاعر وشاعر ، وهو اختلاف نراه بين شعراء المفضليات كما نراه بين سائر شعراء العصر الجاهلى ، وإن يكن من الضرورى أن نضع فى حسابنا أن شعراء المفضليات كان أكثرهم - بحكم الأسس التى أقام عليها المفضل اختياره - من المغمورين . وهو احتراز ينتهى بنا الى نتيجتين : الأولى : أن شعراء المفضليات لا يمثلون ذلك المستوى الرفيع الذى سجله الشعراء المشهورون من فحول هذا العصر الذين أتاحت لهم عبقريتهم وموهبتهم أن يوجهوا تيار الشعر الجاهلى . وأن ينهضوا به تلك النهضة الفنية الرائعة التى نراها فى دواوينهم وفى المجموعات الشعرية التى اختارت نماذج لهم كالمعلقات .

وانطلاقا من نظرية هذا الناقد اليونانى القديم ، وتأسيسا على ما قدمته فى الدراسة اللغوية من ظهور بعض الظواهر اللغوية عند شعراء المنطقة الشرقية من الجزيرة تختلف عما نراه عند شعراء البادية ، أستطيع أن أسجل أن المفضليات تعرض نماذج لأسلوبين مختلفين ، وإن يكن هذا الاختلاف لم يمنع من وجود ظواهر مشتركة بينهما ، لأن شعراء

---

(١) لاسل آبر كومبى ، قواعد النقد الأدبى ص ٢٥ .

المنطقة الشرقية ـ على الرغم من خضوعهم لمؤثرات بيئية معينة ، واستجابتهم لتيارات حضارية وافدة ـ لم يكونوا بمعزل عن البيئة الطبيعية العامة ، بيئة الجزيرة العربية ، ولا بمنأى عن الحياة الاجتماعية القبلية التى عاشت فيها كل القبائل العربية بتقاليدها وعاداتها ومثلها الاجتماعية والخلقية .

ومن اليسير أن نلاحظ أن هذه الظواهر المشتركة ترتبط بأساليب بناء الجملة الشعرية ، وطرائق تركيبها ، وأيضا بالتقاليد الفنية التى اصطلح عليها شعراء هذا العصر ، وأصبحت عندهم أصولا ثابتة يصل الحرص عليها الى درجة القداسة ، كما ترتبط أيضا ـ الى حد كبير ـ بطبيعة الموضوعات التى دار الشعر الجاهلى حولها دورة ثابتة منتظمة جعلت النقاد بعد ذلك يصنفونها تصنيفهم التقليدى المعروف الى فخر ومدح وهجاء وغزل ورثاء ووصف الى جانب طائفة أخرى من الموضوعات الفرعية . أما مظاهر الاختلاف فترجع أساسيا الى أمرين : الأمر الأول يتصل بالمستوى التعبيرى ، وهو أمر يرتبط باختلاف ما بين الطائفتين فى المعجم اللغوى . والأمر الثانى يتصل بالمستوى التصويرى ، وهو أمر يرتبط باختلاف ما بين الطائفتين فى المواد الأولية التى يستمدون منها ألوانهم ، وفى اللمسات الفنية الأخيرة التى يضعونها على لوحاتهم .

وقد لاحظ القدماء على أسلوب بعض شعراء الحيرة ظواهر أسلوبية تختلف عما رأوه عند شعراء البادية ، وعللوها ببيئة الحيرة الطبيعية وحياتها الاجتماعية ، فقد سجل ابن سلام على عدى بن زيد لين لسانه وسهولة منطقه ، وعلل ذلك بأنه « كان يسكن الحيرة ومراكز الريف » (١) .

وليس عدى وحده هو الذى ينطبق عليه هذا الحكم ، ولكنه ـ فى الحقيقة ـ ينطبق على كل الشعراء الذين كانوا يقيمون فى المنطقة الشرقية من الجزيرة التى تقع على امتداد الخليج العربى من ناحية ، وتقع تحت تأثير تيارات فارسية وافدة من ناحية أخرى . وهى حقيقة يؤكدها شعر تلك المجموعة من شعراء هذه المنطقة الذين اختار لهم المفضل : شعراء بكر وعبد القيس وتغلب (٢) . ونستطيع أن نعود الى شعر المرقشين الأكبر والأصغر اللذين تتوالى أكثر قصائدهما فى قسم مستقل من المفضليات (٣) ، أو الى شعر شعراء عبد القيس

(١) طبقات فحول الشعراء ص ١١٧ .
(٢) منازل تغلب وإن تكن بعيدة عن الخليج فانها كانت قريبة من أرض العراق الزراعية الخصبة .
(٣) من المفضلية ٤٥ الى المفضلية ٥٩ .

الذين تتوالى أكثر قصائدهم فى قسم اخر يوشك أن يكون مستقلا بهم (1) ، أو الى شعراء تغلب الذين تتوزع قصائدهم على قسمين مستقلين (2) ، وهو تصنيف يلفت النظر ويجعلنا نتساءل : أكان المفضل يقصد اليه قصدا أم أنها كانت مصادفة ؟ فنرى أسلوبهم يختلف عن أسلوب شعراء البادية بما يتسم به من سهولة ولين ورقة ووضوح ، وهو اختلاف نسبى بطبيعة الحال . ويكفى أن ننظر فى قصيدة المثقب النونية (3) التى يصف فيها ناقته لنرى هذه الظواهر واضحة ، على الرغم من أنها تتناول موضوعا بدويا خالصا ، يعد من أكثر الموضوعات التى وقف عندها الشعراء الجاهليون إمعانا فى الاغراب اللغوى والوعورة الأسلوبية ، لأنه - ببساطة - يتناول جانبا من صميم حياة البادية التى بعد ما بيننا وبينها . وإننا لنمضى فى هذه القصيدة الطويلة التى تبلغ خمسة وأربعين بيتا ، فلا نكاد نجد تلك الألفاظ الغريبة ولا تلك الأساليب الوعرة ولا تلك الصور البدوية التى نراها عند شعراء البادية إلا قليلا لا يشكل ظاهرة عامة ، وبحسبنا - تأكيدا لذلك - أن نعود الى وصف طرفة للناقة فى معلقته ، لنرى كيف يختلف الأسلوبان اختلافا بعيدا . واذا كان هذا هو الموقف مع موضوع بدوى من صميم حياة البادية فكيف يكون الموقف مع الموضوعات الأخرى الانسانية التى يشترك فيها الناس جميعا فى شتى عصورهم ومختلف بيئاتهم ، كالغزل مثلا الذى نرى نماذج كثيرة له فى شعر المرقشين الذى اختاره المفضل لهما ؟ .

وككل الشعر الجاهلى نرى فى المفضليات تلك الظواهر الأسلوبية التى سجلها الباحثون فيه ، على أن نضع فى حسابنا - مرة أخرى - ذلك التفاوت فى المستوى التعبيرى بين الشعراء بعضهم وبعض ، وهو تفاوت طبيعى يرجع الى الموهبة الفطرية من ناحية ، والى الخبرة المكتسبة من ناحية أخرى .

وأهم ظاهرة أسلوبية تميز الشعر الجاهلى ، وبطبيعة الحال المفضليات ، الواقعية التى نرى الشاعر من خلالها يعبر تعبيرا مباشرا عن البيئة التى يعيش فيها ، والمجتمع الذى يتعامل معه ، بعيدا عن المبالغة فى التعبير عما يدور فى نفسه من معان وأفكار وخواطر ، وما يجيش فى أعماقه من مشاعر وعواطف وانفعالات . فهو يقف أمام التجربة التى يعبر عنها

(1) المفضليات ٧٤ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ .
(2) المفضليتان ٤١ ، ٤٢ ، والمفضليتان ٦٥ ، ٦٦ .
(3) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ .

يرصدها كما يراها ، وينقلها كما أحسها ، ويسجلها كما شعر بها ، وكأنه يحمل معه آلة من آلات التصوير يسجل بها ما يراه ، أو جهازا من أجهزة التسجيل يسجل على أشرطته ما يسمعه [1] . حتى حين يتأنى ويجوّد أسلوبه فإنه يتحول الى رسام يسجل انطباعاته أمام المشاهد التى يرسمها .

وهو ـ تأكيدا لهذه الواقعية ـ يحرص على الايجاز والتركيز ودقة العبارة التى تنقل المعنى الذى يريد التعبير عنه بعيدا عن الاطالة والاطناب وهلهلة الأسلوب ، وكأنه يريد أن يحصر نفسه فى دائرة الفكرة حتى لا يشطح به خياله أو تنأى به تهويماته بعيدا عنها . ولعل هذا هو الذى جعل فكرة « البلاغة فى الايجاز » تتردد على ألسنة البلاغيين وهم يحاولون تحديد المصطلحات .

وعلى أساس هذه الظاهرة التى تبدو بوضوح فى كل نماذج الشعر الجاهلى ومن بينها المفضليات ، يبدو أن محاولات بعض الباحثين المحدثين [2] فيما يسمونه « قراءة جديدة أو قراءة ثانية للشعر الجاهلى » تفسر هذا الشعر تفسيرا رمزيا ، وتحميله طائفة من الرموز ، تبدو محاولات غريبة على هذا الشعر بعيدة عن طبيعته وواقعه ، بل تبدو ـ فى غير تحامل عليها ـ متعسفة مفتعلة .

ويبدو الموقف صعبا لو حاولت اختيار نماذج تمثل هذه الظاهرة فى المفضليات ، فكل قصائدها تعد نماذج صالحة لها ، يشترك فى هذا شعراء البادية وشعراء المنطقة الشرقية ، وتشترك فيه أيضا كل الموضوعات التى تناولها شعراء المجموعتين ، فعند شعراء البادية نرى لوحات واقعية صادقة للبيئة الصحراوية وما فيها من مشاهد للطبيعة وظواهر الحياة ونرى صورة للمجتمع القبلى بكل ما يؤمن به من تقاليد وأعراف ، وكل ما يدور بين وحداته الاجتماعية من صراع ، ونرى صورة لحياة أبناء القبائل الجادة واللاهية ، ونرى فيه صورا صادقة لما تنطوى عليه نفوسهم من مشاعر وعواطف وانفعالات ، وما يدور فى عقولهم من أفكار وخواطر وتأملات ، ونرى عند شعراء المنطقة الشرقية ذلك المزاج الطرى بين مظاهر بيئتهم الخاصة التى يعيشون فيها ومظاهر البيئة العامة التى يشتركون فيها مع غيرهم من

---

(١) كآلات التصوير التى كان يحملها ذو الرمة ليسجل بها مناظر الصحراء ، وكأجهزة التسجيل التى كان يسجل عليها أصواتها . انظر د. يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ١٦١ ، ٢٩٣ .

(٢) انظر على سبيل المثال : كتاب د . مصطفى ناصف « قراءة ثانية لشعرنا القديم » وكتاب يوسف اليوسف « مقالات فى الشعر الجاهلى » .

أبناء الجزيرة التى تضمهم جميعا ، وهو مزاج تتراءى من خلاله الصحراء والبحر ، والبداوة والحضارة ، كما تتراءى صورة تلك القبائل العربية التى لم تستطع أن تنفصل عن الوشائج القوية التى تربطها بالجزيرة الأم على الرغم من الخيوط الأجنبية الوافدة التى تحاول أن تشدها إليها . ومن اليسير أن نوازن بين شعر المجموعتين واضعين فى ميزان الموازنة ما قدمناه من حديث عن اللغة عندهما ، فنرى أن كل ما بينهما من تشابه أو اختلاف إنما يرجع إلى أن كلا منهما يصدر عن الواقع البيئى والاجتماعى الذى يعيش فيه ، وهو واقع يشترك فى بعض جوانبه ويختلف فى بعضها الآخر اشتراكا واختلافا ظهرا بوضوح فى كل ما صدر عنهما من شعر ، ولولا ذلك لتاهت الشخصيات ، واختفت معالمها ، وتوارت سماتها المميزة لها خلف أستار التكلف والافتعال، وتحت ألوان التهويمات الخيالية التى تزيف الواقع وتموه الحقيقة .

والأمر الذى لاشك فيه أن شعر المفضليات ـ ككل الشعر الجاهلى ـ شعر واقعى يقوم على أساس التعبير المباشر عن البيئة والمجتمع ، والتصوير الصادق لشخصيات الشعراء فى جانبيها العقلى والعاطفى . ولعل فى هذا سرا من أسرار خلود الشعر الجاهلى الذى أتاح له أن يعيش حيا فى أعماق الشعراء على امتداد رحلة الشعر العربى الطويلة عبر العصور المتباعدة والبيئات المختلفة ، وأن يظل الوجه الحقيقى للقصيدة العربية الذى لم تتدخل فى جماله الفطرى أصباغ الزينة الزائفة ، أو مساحيق التجميل الصناعية .

★★★

وظاهرة أسلوبية أخرى نراها فى المفضليات ، كما نراها فى الشعر الجاهلى ، وهى القصصية . ففى طائفة من المفضليات نرى الشعراء يتخذون من الأسلوب القصصى وسيلة للتعبير عن معانيهم وتصوير مشاعرهم وهو أسلوب تظهر فيه بعض العناصر القصصية ، ولكنه لا يصل إلى تشكيل قصة بالمعنى الاصطلاحى المعروف . ويظهر هذا الأسلوب القصصى فى مستويين : فى المستوى الأول نرى ما يشبه أن يكون قصة قصيرة تدور حول بطل يتحرك الحدث من حوله ليصل إلى نهاية له ، وفى المستوى الثانى نرى ما يشبه أن يكون خبرا يعرض عرضا سريعا ، ويمر به الشاعر مرورا عابرا .

وأكثر ما يظهر المستوى الأول فى قصص الصيد ، وهو موضوع شغل الشعراء الجاهليين بصورة قوية ، وتحول إلى تقليد فنى ظل يظهر عند بعض الشعراء الأمويين والعباسيين فى بعض قصائدهم . وكان ظهوره ارتباطا بطبيعة الحياة البدوية التى كانت تعيشها القبائل فى هذا العصر ، والتى كان الصيد وسيلة من وسائل العيش فيها عند بعض

أبنائها الفقراء ، كما كان ـ من ناحية أخرى ـ مظهرا من مظاهر اللهو والمتعة عند أبناء الطبقة الأرستقراطية . وقد أخذ هذا الموضوع صورة توشك أن تكون ثابتة في الشعر الجاهلي ، واستقرت له طائفة من التقاليد كان الشعراء يحرصون عليها ، فأكثر ما تأتي قصص الصيد عند الصيادين المحترفين الفقراء تأتي استطرادا من تشبيه الناقة بحيوان من حيوانات الصحراء الوحشي ، يقف الشاعر عند وصفه ، ويستطرد إلى وصف مشهد الصيد ، ثم تختلف النهاية بعد ذلك ، فإن كان موضوع القصيدة مدحا أو وصفا للرحلة كانت النهاية خيبة الصياد ونجاة الحيوان الوحشي ، تعبيرا عن قوة الناقة التي حملت الشاعر إلى ممدوحه أو في رحلته ، وجلدها على تحمل مشقات الصحراء ، على نحو ما نرى مثلا عند أوس بن حجر ، وإن كان الموضوع رثاء كانت النهاية ظفر الصياد بصيده ومصرع الحيوان الوحشي ، تعبيرا عن حتمية المصير الذي ينتظر كل كائن في الحياة ، على نحو ما نرى عند الهذليين وهو تقليد لاحظه الجاحظ وسجله في كتابه « الحيوان » [1]. أما حين يأتي الصيد عند الصيادين الهواة من فتيان الطبقة الأرستقراطية فإن الموقف يختلف ، فموضوع الصيد يظهر هنا موضوعا مستقلا متميزا ، والنهاية دائما وليمة شهية يلتف حولها هؤلاء الفتيان الخارجون للهو والمتعة حول الصيد الذي وقع في أيديهم على نحو ما نرى في معلقة امرىء القيس . وتتردد قصص الصيد في طائفة من المفضليات ، يمثل أكثرها حرصا على تقاليد الصيد التي استقرت في القصيدة الجاهلية ، وتمثل قلة منها محاولات للخروج على هذه التقاليد . ونستطيع أن نرى مثلا للاتجاه الأول الذي يحرص فيه الشاعر على تقاليد الصيد في قصيدة ربيعة بن مقروم الجاهلية التي مطلعها [2] :

أَلَا صَرَمَتْ مَوَدَّتَكَ الرُّوَاعُ ... وجَدَّ البَيْنُ مِنهَا والوَدَاعُ

ففي هذه القصدة يصف الشاعر رحلته في الصحراء ، ويشبه الجمل الذي حمله فيها بحمار وحشي يصفه ، ويستطرد من وصفه إلى تصوير مشهد من مشاهد الصيد ، نرى فيها الحمار الوحشي يسوق أتناه إلى مورد ماء بعيد قطعا الليل حتى انتهيا إليه ، وقد بدأت ظلمة الليل تنشق عن ضوء الفجر . وهناك كان يتربص بهما صياد فقير خرج بسهامه يكسب الرزق لأبنائه الجياع الذين ينتظرون عودته . ثم تكون النهاية خيبة الصياد ، وانقطاع الوتر بين يديه ، ونجاة الحمار الوحشي وأتناه اللذين انطلقا يعدوان ويثيران الغبار من حولهما ، والصياد ينظر إليهما متحسرا .

---

(١) الحيوان ٢ / ٢٠ .
(٢) المفضلية ٣٩ ص ١٨٥ الأبيات ٢٠ ـ ٣١ .

ونستطيع أن نرى مثلا للاتجاه الآخر الذى تبدو فيه بعض المحاولات للخروج على هذا التقليد فى قصيدة المزرد الجاهلية التى مطلعها (١) :

صَحَا القلبُ عَنْ سَلْمَى ومَلَّ العَواذِلُ ... ومـا كاد لأياً حُبُّ سَلْمَـى يُزَايِلُ

فمشهد الصيد فيها يأتى فى نهايتها موضوعا مستقلا لا صلة له بحديث الناقة وتشبيهها بحيوان الصحراء الوحشى ، والصياد فيه من الصيادين الفقراء المحترفين ، وليس من فتيان الطبقة الارستقراطية الذين تمثل مشاهد الصيد فى حياتهم موضوعا مستقلا فى قصائد الشعراء . يبدأ الشاعر وصفه للصيد بعد انتقالة مفاجئة يحاول فيها أن يحسن التخلص ولكنه لا يوفق فيبدو تخلصه مفتعلا ، بل إنه يأخذ شكل المفاجأة غير المتوقعة . ويبدأ المشهد بالصياد الفقير الذى طال شقاؤه ومعاناته للحياة ، والذى خلف وراءه صبية له جياعا ، وزوجة حمقاء شريرة سليطة اللسان ، وقد خرج يحمل قوسه وسهامه ومعه كلابه يبحث عن صيد تسوقه الأقدار له ، ولكنه يعود خائبا ، فيأخذ فى التطواف على أصحابه يسألهم طعاما لأسرته التى تنتظر عودته ، ولكن الإخفاق يكون نصيبه مرة أخرى ، فيعود إلى زوجته يسألها طعاما ، فتصب عليه سخريتها المرة ، فلا يجد مهربا إلا فى النوم يحاول أن يغرق فيه مأساته ولكنه يخفق للمرة الثالثة فيطير النوم من عينيه ، ويقضى ليلته مؤرقا مسهدا يجتر همومه ومشكلاته :

فطوَّفَ فِى أَصْحَـابِـهِ يَسـتَـثـيبُهُم ... فآبَ وقَـدْ أكْـدَتْ عليه المَسَـائِـلُ
إلَى صِبْيَةٍ مثْـلِ المَغَـالِى وخِـرمِلٍ ... رَوَادٍ ، ومن شَرِّ النِّسَـاءِ الخَـرَامِـلُ
فَقَـالَ لَهَـا : هَلْ مِن طَعَـامٍ فإنَّنِى ... أَذُمُّ إلَـيكِ النَّـاسَ ، أمُّـكِ هابِـلُ
فقـالَتْ نَعَمْ ، هذا الـطَّوِىُّ ومَـاؤُهُ ... ومُحْتَـرقٌ مِن حَائِـلِ الجِلْدِ قَاحِـلُ
فلمَّـا تنـاهتْ نَفسَـهُ مِنْ طَعَـامِـهِ ... وأمْسَـى طَلِيحـاً ما يُعَـانِيهِ بَاطِـلُ
تَغَـشَّـى يُرِيدُ النـومَ فَضْـلَ رِدَائِـهِ ... فأعْيَا على العَينِ الـرُّقَـادَ البَـلاَبِلُ (٢)

---

(١) المفضلية ١٧ ص ٩٣ الأبيات ٦٣ - ٧٤

(٢) الأبيات ٦٩ - ٧٤ .
المغالى : سهام لا نصال لها يشبه بها أبناءه فى ضعفهم ونحولهم . الخرمل الحمقاء : الرواد : الطوافة فى بيوت جيرانها . الطوى : البئر .

وهى صورة طريفة حقا ونادرة فى الشعر الجاهلى ، لم يلتزم الشاعر فيها بالتقاليد الثابتة التى كان الشعراء فى عصره يلتزمونها .

وأما المستوى الثانى لهذا الأسلوب القصصى فيتردد فى بعض القصائد دون أن يمثل ظاهرة متميزة . ونستطيع أن نرى أمثلة متفرقة له يحكى كل مثال منها خبرا سريعا يصوغه الشاعر صياغة سريعة تأخذ شكل حكاية خفيفة ، على نحو ما نريد عند الجميح الأسدى فى قصيدته التى يحكى فيها مشاجرة بينه وبين زوجته التى استمعت لرجل حرضها عليه ، فباتت نافرة منه ، غاضبة عليه ، صامتة لا تكلمه :

أمْسَتْ أمَــامَــةُ صَمتــاً ما تُكَلِّمنــا ... مجنُــونَــةٌ أمْ أحسَّتْ أهلَ خَرُّوبِ [1]

وفيها يحكى قصة هذه المشاجرة الزوجية شاكيا من سلوك زوجته مدافعا عن نفسه ساخرا من زوجته ، موبخا لها ، متهما لها بالشراسة والتلون ، ثم ينهى حكايته بمحاولة لصلحها وترضيتها ، فيطلب إليها أن تنظر حتى يغنيه الله من فضله :

فإنْ تَقَــرِّى بِنَــا عَينــاً وتَــخــتَفِضِى ... فِينَــا وتَـنـتَــظِرى كَرِّى وتَـغْــرِيبِـى [2]
فَاقْـنَـىْ لعلكِ أنْ تَحْــظَى وتَجْتَلبى ... فِى سَحْبَـلٍ مِن مسُـوكِ الضَّأنِ مُنجوبِ

وهى قصيدة من أشـد القصـائد التى احتفظت بها المفضليات طرافة ، وفى رأى الدكتور محمد النويهى أنها صادرة عن صميم التجربة الحية النابضة ، وأنها تقترب اقترابا عجيبا من لغة الحديث الحية الزاخرة التى يتحدث بها الناس فى واقع تجاربهم [3] .

ونستطيع أن نرى مثلا آخر لهذا المستوى فى تائية الشنفرى [4] فى القصة التى يحكى فيها خبر غزوة له مع جماعة من رفاقه الصعاليك ، يبدؤها بخروجهم وانطلاقهم نحو الأرض التى يقصدونها :

---

(١) المفضلية ٤ ص ٣٤ .
(٢) البيتان ١١ ، ١٢ .
تختفضى : تقيمى ، وهى صيغـة أهملتها المعاجم ، التغريب : الابعاد فى البلاد . السحبل : العظيم . المسوك : جمع مسك وهو الجلد . المنجوب : المدبوغ .
(٣) الشعر الجاهلى : منهج فى دارسته وتقويمه ٢/٨١١ .
(٤) المفضلية ٢٠ ص ١٠٨ .

وبَـاضِعَـةٍ حُمْـرِ القِسِيِّ بَعَثْتُهـا ... ومَـنْ يَغْـزُ يَغْـنَـمْ مَرَّةً ويُشَـمَّتِ
خَرَجْنَا مِنَ الوَادِى الذى بَينَ مِشعَلٍ ... وبينَ الجَبَا، هَيهَاتَ أَنْشَأْتُ سُربَتِى
أمشِّى عَلى الأَرضِ التِى لَنْ تَضُـرَّنِى ... لأَنْكِىَ قَوْمـاً أو أُصَـادِفَ حُمَّتِى [1]

ويصف رفاقه ويطيل فى الحديث عن تأبط شرا الذى كان يتولى تموين العصابة ، وتدبير الطعام لها ثم يصل نهاية حكايته فيعلن أن الغزوة حققت مهمتها وشفت غليل صدورهم :

قَتَـلْنَـا قَتِـيلاً مهـدِيًا بِمُـلَبِّـدٍ ... جِمَارَ مِنًى وَسْطَ الحَجِيجِ المُصَوِّتِ
جَزَيـنَـا سلامَـانَ بنَ مُفْـرِجَ قَرْضَهَا ... بِمَـا قَدَّمَـتْ أيديهِـمْ وأَزَلَّـتِ
وهُـنِّـىءَ بِى قَوْمٌ ومَـا إنْ هَنَـأْتُـهُـم ... وأَصبَحْتُ فِى قَوْمٍ ولَيْسُـوا بِمُنيتى
شَفَـيـنَـا بعـبـدِ الله بعضَ غَلِيلِنـا ... وعَـوْفٍ لَدَى المَعْـبَدَى أوانَ استهَلَّتِ [2]

ويتصل بهذه الظاهرة الأسلوبية ظهور الحوار . وهو يتردد فى مستويين : يتردد من ناحية فى أثناء السرد القصصى الذى نراه فى قصص الصيد وغيرها من الموضوعات الأخرى ، ويتردد من ناحية أخرى بعيدا عن الجو القصصى حيث يأخذ شكل حوار عادى بين شخصين غير مرتبط بالسرد القصصى أو بحركة الأحداث ، وظهور هذه الصيغ الحوارية يضفى على الأسلوب حركة وحيوية ، ويكسبه جوًّا واقعيا يقترب به من الحياة ، وقد رأينا مثلا لهذه الصيغة الحوارية على المستوى الأولى فى مشهد الصيد عند المزرد ، وأما على المستوى الثانى فنستطيع أن نرى مثلا لها عند بشامة بن الغدير فى حوار سريع يسجله بينه وبين صاحبته :

أَتَـتْـنَـا تُسَـائِـلُ ما بَثُّـنَـا ... فقلنـا لها : قد عَزَمنـا الـرَّحِيلا [3]
وقـلتُ لها: كـنـت، قد تَعْـلَمِـ ... ـينَ ، مُنـذُ ثَوَى الـركب، عنَّا غَفُولا
فبـادَرَتَـاهـا بِمُسْـتَـعْـجِـلٍ ... من الـدَّمْـعِ ينـضَـحُ خَدًّا أَسِيلا

(١) الأبيات ١٥ ـ ١٧ . الباضعة : يريد عصابته . السربة : الجماعة ، لأنكى قومًا : لأصيب منهم .
(٢) الأبيات ٢٨ ـ ٣١ . مهديا : محرما . أوان استهلت : فى الوقت الذى ارتفعت فيه الأصوات للحرب .
(٣) المفضلية ١٠ ص ٥٥ الأبيات ٤ ـ ٦ .

وأيضا عند حاجب بن حبيب الأسدى فى حوار بينه وبين زوجته حول فرس له تلح هى عليه أن يبيعه لأن أثمان الخيل قد ارتفعت ، ويرد هو عليها بأنه ضنين به لأهميته له فى الحرب وفى غير الحرب :

بَاتَتْ تَلومُ عَلَى ثَادِقٍ ... لِيُشْرَى فقَدْ جَدَّ عِصْيَانُها
أَلَا إنَّ نَجواكِ فِى ثَادِقٍ ... سَوَاءٌ عَلَّى وإعْلَانُهَا
وقَالَتْ : أغِثْنَا بِهِ إِنَّنِى ... أرَى الخَيلَ قَدْ ثَابَ أثْمَانُها
فقُلتُ : ألَمْ تَعْلَمِى أنَّهُ ... كَرِيمُ المَكَبَّةِ : مِبْدَانُهَا [1] .

ويستهل عامر بن الطفيل إحدى قصائده بحوار بين سيدة عربية وقومها عن مصير معركة كانت بينهم وبين قومه :

ولتَسْئَلَن أسمَاءُ، وهى حَفِية ... نُصَحَاءَهَا: أطُرِدْتُ أمْ لَمْ أطْرَدِ
قَالُوا لَهَا: فلقد طَرَدْنَا خَيْلَهُ ... قُلحَ الكِلَابِ ، وكنتُ غيرَ مُطَرَّدِ [2]

ومن أطرف صور الحوار التى نراها فى المفضليات ذلك الحوار الداخلى الذى نرى مثلين له : أحدهما عند بشر بن أبى خازم فى تصويره للثور الوحشى وهو يحدث نفسه بمخاوفه فى ليلة مطيرة ، وتمنيه طلوع الصباح :

كأَخْنَسَ نَاشِطٍ بَاتَتْ عَلَيهِ ... بِحَرْبَةَ لَيلةٌ فيهَا جَهَامُ
فبَاتَ يقولُ: أصبِحْ لَيْلُ، حتَّى ... تَجَلَّى عَنْ صَرِيمَتِهِ الظَّلَامُ
فأصبَحَ نَاصِلًا منها ضُحَيًّا ... نَصُولَ الدُّرِّ أَسْلَمَهُ النِّظَامُ [3]

والآخر فى نونية المثقب العبدى حيث يسجل نجوى ناقته الداخلية التى تشكو فيها عنفه بها ، وإجهادها فى رحلاته المتصلة :

(١) المفضلية ١١٠ ص ٣٦٨ الأبيات ١ - ٤ ثادق : اسم فرسه . يشرى : يباع . ثاب أثمانها : أى زادت وارتفعت . المكبة : الحملة على الأعداء . المبدان : السمين .

(٢) المفضلية ١٠٧ ص ٣٦٣ البيتان ١ ، ٢ .
قلح الكلاب : يريد أن أسنانها تعلوها صفرة .

(٣) المفضلية ٩٧ ص ٣٣٣ الأبيات ١٢ - ١٤ - الجهم : السحلب أراق ماءه . الصريمة : قطعة الرمل . ناصلا : خارجا .

إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيْلٍ ... تأَوهُ آهَةِ الرَّجُلِ الحَزِينِ
تقولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِينِي ... أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا ودِينِي
أَكُلَّ الدَّهْرِ حِلٌّ وارتِحَالٌ ... أَمَا يُبْقِى عَلَىَّ ومَا يَقِينِى (1)

وظاهرة أسلوبية أخرى نراها فى المفضليات كما نراها فى الشعر الجاهلى ، بل كما نراها فى عصور الشعر العربى كلها ، وهى ظاهرة التلوين الأسلوبى التى تعد من أهم الظواهر التى تميز أسلوب الشعر من أسلوب النثر ، وتباعد بينه وبين النثرية التى تهبط بمستواه الفنى . ومن هنا كانت هذه الظاهرة أكثر الظواهر الأسلوبية انتشارا فى المفضليات ، فلا تكاد تخلو قصيدة منها .

ويأخذ هذا التلوين الأسلوبى أشكالا شتى فنراه مرة بين الخبرية والإنشائية ، حيث تنشر صيغ الدعاء والاستفهام والنداء وأساليب التوكيد والقسم والشرط . ولننظر فى أول قصيدة فى المفضليات وهى قافية تأبط شرا لنرى كيف يتنقل الشاعر بين الأسلوب الخبرى والأسلوب الإنشائى ، وكيف يستغل هذه الصيغ والأساليب المختلفة ليحقق بها هذا التلوين الأسلوبى :

يَاعِيدُ مَالَكَ مِن شَوْقٍ وإِيراقِ ... ومرِّ طِيفٍ علىَ الأهوَالِ طَرَّاقِ
يَسْرِى عَلَى الأَيْنِ والحَيَّاتِ مُحْتِفياً ... نَفْسِى فِدَاؤُكَ مِن سَارٍ عَلَى سَاقِ
إِنِّى إِذَا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِهَا ... وأَمْسَكَت بِضَعِيفِ الوَصْلِ أَحْذاقِ
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِى مِنْ بَجِيلَةَ إِذْ ... أَلْقَيْتُ ليلةَ خبتِ الرَّهطِ أَرْوَاقِى (2)

ويمضى الشاعر بعد ذلك فى قصيدته متنقلا بين الأسلوبين ، مستغلا ما اتسعت له طاقته التعبيرية من ألوان ، حتى تصل إلى نهايتها ، وريشته ما زالت بين أصابعه ، وألوانه ما زالت بين يديه :

إِنِّى زَعِيمٌ لَئِن لَمْ تتركُوا عَذَلِى ... أَنْ يَسْأَلَ الحَىُّ عَنِّى أَهْلَ آفَاقِ
أَنْ يَسْأَلَ القومُ عَنِّى أَهَلَ مَعْرِفَةٍ ... فَلَا يُخَبِّرهُمْ عَنْ ثَابِتٍ باقِ

---

(1) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ الأبيات ٣٥ - ٣٧ .
(2) الأبيات ١ - ٤ .

سَدِّدْ خِلاَلَكَ مِنْ مَالٍ تُجَمِّعُهُ ... حتَّى تُلاَقِى الذِى كلُّ امرِىءٍ لاَقِ
لتَقْرَعنَّ علَىَّ السِّنَّ مِنْ نَدَمٍ ... إِذَا تَذَكَّرتِ يوماً بَعْضَ أَخلاَقِى [1]

وتتوالى المفضليات ، وتتوالى معها هذه الألوان التى تكسب الأسلوب حيوية نابضة ، وتضفى عليه حركة متجددة ، فنرى الصيغ الاستفهامية تنتشر انتشارا واسعا ، لتؤدى مهمتها الأساسية فى الاستفهام أحيانا ، ولتخرج إلى أغراض غيرها أحيانا أخرى .

وتنتشر هذه الصيغ الاستفهامية بصورة واضحة فى مقدمات القصائد ، وإن لم يمنع هذا من ظهورها فى الموضوعات المختلفة :

أرحلت مِن سَلمى بغِير متاعِ ... قبل العُطاسِ ورُعْتَها بودَاعِ [2]
لِمَنْ الديارُ بتولَعٍ فيَبوسِ ... فبَياضُ رَيْطَةَ غَيرَ ذاتِ أَنِيسِ [3]
هَل عِندَ عَمْرَةَ مِن نَتَاتِ مُسَافِرَ ... ذِى حَاجةٍ مُتَرَوِّحٍ أو بَاكِرِ [4]
لِمن الدِّيارُ عَفَوْنَ بِالحُبْسِ ... آياتُهَا كمهارِقِ الفُرْسِ [5]

وتنشر هذه الصيغ الاستفهامية بصورة واضحة فى مقدمات المرقش الأكبر :

أمِنْ آلَ أَسمَاءَ الطلُولُ الدوارسُ ... يخطِّطُ فِيها الطيرُ، قفرٌ بسابسُ [6]
لِمَن الظعنُ بالضحى طَافِيات ... شبهُها الدَّوْم أَوْ خَلَايا سِفَين [7]
هلْ تَعرف الدَّارَ عَفَا رَسْمُهَا ... إلَّا الأَثَافِىَّ ومبنى الخِيَمْ [8]
هَل بالدِّيارِ أنْ تُجِيبَ صَمَمْ ... لَو كَانَ رسمٌ نَاطِقاً كَلَّم [9]

---

(١) الأبيات ٢٣ ـ ٢٦ .
(٢) المسيب بن علس : المفضلية ١١ ص ٦٠ .
(٣) عبد الله بن سلمة : المفضلية ١٩ ـ ١٠٥ .
(٤) ثعلبة بن صعير : المفضلية ٢٤ ـ ١٢٨ .
(٥) الحارث بن حلزة : المفضلية ٢٥ ـ ١٣٢ .
(٦) المفضلية ٤٧ ـ ٢٢٤ .
(٧) المفضلية ٤٨ ـ ٢٢٧ .
(٨) المفضلية ٤٩ ـ ٢٢٩ .
(٩) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ .

وفى مواضع كثيرة يخرج الاستفهام عن غرضه الأساسى إلى أغراض أخرى تخدم هدف الشاعر ، وتنقل الموجات النفسية المختلفة التى تتدافع فى أعماقه ، فيكون أحيانا استنكاريا ، كقول يزيد بن الحذاق مخاطبا الملك النعمان :

أحسبتنا لحماً على وضم ... أم خلتنا فى البأس لا نُجدى (١)؟

ويقصد به أحيانا إلى السخرية والاستهزاء ، كقول عوف بن الأحوص هاجيا :

فهل لك فى بنى حجر بن عمرو ... فتعلمه وأجهله ، ولاء

أو العنقاء ثعلبةَ بن عَمْرٍو ... دماءُ القوم للكَلْبَى شِفَاءُ (٢)؟

وأحيانا يقصد به إلى التشهير على نحو ما نرى فى قول الجميح مشهرا بغدر بنى عامر :

سائل معدا : من الفوارس لا ... أوفوا بجيرانهم ولا غنموا (٣)؟

وأحيانا يرد الاستفهام إنكاريا على نحو ما نرى عند الممزق العبدى منكرا خلود الانسان فى الحياة :

هل للفتى من بنات الدهر من واق ... أم هلْ لهُ من حِمَام المَوْت من رَاقِ؟

وقد يرد الاستفهام تقريريا على نحو ما نرى عند المثقب العبدى :

وأىَّ أُناسٍ لا أَبَاحَ بغَارَةٍ ... يُوَازى كُبَيْدَاتِ السَّمَاءِ عَمُودُها (٥)

وأحيانا يجمع الشاعر بين الإنكار والتقرير على نحو ما نرى عند ثعلبة بن عمرو العبدى منكرا اتهامه بالحذر والخوف ، ومقررا وجود الخطر فى أى مكان :

أمِنْ حَذَرٍ آتِى المَهَالِكَ سَادِراً ... وأيَّةُ أرْضٍ لَيْسَ فيها مَتَالِفُ (٦)

---

(١) المفضلية ٧٨ ص ٢٩٥ البيت ٧ . (٢) المفضلية ٣٥ ص ١٧٣ البيتان ١٣ ، ١٤ .
(٣) المفضلية ٧ ص ٤١ البيت الأول .
(٤) المفضلية ٨٠ ص ٣٠٠ البيت الأول .
(٥) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ البيت ٢٠ . (٦) المفضلية ٧٤ ص ٢٨١ البيت ١٦ .

وكذلك ينتشر أسلوب القسم فى مواضع كثيرة :

فأقْسَمَ باللهِ لا يَأتَلى وأقسَمْتُ إنْ نِلْتُهُ لا يَؤوبُ [1]

ولولاَ رجالٌ من رِزَام بن مَازِنٍ وآلِ سُبَيْعٍ أو أسُوءكَ عَلْقَمَا
لأقْسَمْتُ لاتَنْفَكُ مِنِّى مُحَارِبٌ عَلَى آلةٍ حَدْبَاءَ حَتَّى تَنَدَّمَا [2]

إنى لعمرك ما بَابِى بِذِى غَلَق عن الصديق ولا خَيْرِى بِمَمْنُونِ [3]

وأحيانا يبالغ الشاعر فى قسمه ، فيردد صيغا مختلفة من صيغ القسم ، على نحو ما نرى عند عوف بن الأحوص متخذا من شعائر الحج المختلفة مادة لقسمه :

وإنِّى والّذى حَجَّتْ قُرَيْشٌ مَحَارِمَهُ وما جَمَعَتْ حِرَاءُ
وشهرِ بنى أُمَيَّةَ والهَدَايَا إذَا حُبِسَتْ مُضَرِّجُهَا الدِّمَاءُ
أذُمُّكِ ما تَرَقْرقَ ماءُ عَيْنِى عَلَىَّ إذاً مِنَ اللهِ العَفَاءُ [4]

وكذلك تتردد صيغ الدعاء بصورة واسعة ، وهى ترد فى مستويين مختلفين فأحيانا يدعو الشاعر على أعدائه ، وأحيانا يدعو لنفسه أولقومه أولصاحبته ، وفى قصيدة للحصين بن الحمام نرى هاتين الصورتين من الدعاء ، فهو فى مطلعها يدعو لقومه وأحلافهم :

جَزَى اللهُ أفْنَاءَ العَشِيرَةِ كُلِّهَا بِدَارَةِ مَوْضُوعٍ عُقُوقًا ومَأْثَمَا [5]

ثم يدعو وهو يقترب من نهايتها على أعدائه :

جَزَى اللهُ عنَّا عَبْدَ عَمْرٍو مَلاَمَةً وعُدْوَانَ سَهْمٍ ما أدَقَّ وألأَمَا [6]

---

(١) ثعلبة بن عمرو : المفضلية ٦١ ص ٢٥٣ البيت ٩ .
(٢) الحصين بن الحمام : المفضلية ١٢ ص ٦٤ البيتان ١٨ ، ١٩ .
(٣) ذو الأصبع العدوانى : المفضلية ٣١ ص ١٥٩ البيت ٦ .
(٤) المفضلية ٣٥ ص ١٧٣ - الأبيات ٤ - ٦ .
(٥) المفضلية ١٢ ص ٦٤ - البيت الأول .
(٦) البيت ٣٣ .

والأمثلة على هذه الصيغ الدعائية كثيرة ، فالحارث بن وعلة يدعو لنفسه مفديا رجليه بأمه وخالته :

فِدىً لَكُمَـا رِجْلَيَّ أُمِّى وخَـالتِى غَدَاةَ الكُـلَابِ إِذْ تُحَـزُّ الـدَّوَابِـرُ (١)

ويدعو المرقش الأصغر لمحبوبته فى مطلع إحدى قصائده :

أَلَا يَا اسْلَمِى لاصرْمَ لِى اليومَ فَاطِمَا ولاَ أَبَـدًا مَا دَامَ وَصْـلُكِ دَائِمَـا (٢)

ثم يعود فيكرر الدعاء نفسه :

أَلَا يَا اسْلَمِى بِالكَوْكَبِ الطَّلْقِ فَاطِمَا وإِنْ لَمْ يَكُنْ صَرْفُ النَّـوَى مُتَـلَائِمَـا
أَلَا يااسْـلَمِى ثُمَّ اعلَمِى أَنَّ حَاجَتِى إِلَيكِ، فَرُدِّى مِنْ نَوالِـكِ فَاطِمَـا (٣)

ونرى الصيغة نفسها تتكرر عند عبد المسيح بن عسلة فى مطلع مقطوعته :

أَلَا يااسْلَمِى عَلَى الحَـوَادِثِ فَاطِمَـا فَإِنْ تَسْـأَلِينِى تَسْـأَلِى بِىَ عَالِمَـا (٤)

ومن بين صيغ الـدعاء التى تتردد فى المفضليات تلك الصيغة الجاهلية المألوفة فى خطاب الملوك « أبيت اللعن » نراها مثلا عند يزيد بن الخذاق فى خطابه للنعمان بن المنذر ملك الحيرة :

تَحـلَّل - أَبَيْتَ الَّـلعْـنَ - مِن قولِ آثِمٍ عَلَى مَالِـنَـا لَيُقسَـمَـنَّ خُمُـوسَـا (٥)

ونراها عند المثقب العبدى مخاطبا الملك النعمان أيضا :

فانـعِـمْ - أبيتَ اللعنَ - إِنَّـكَ أَصبَحَتْ لَدَيكَ لُكَـيْزٌ كَهـلُهَـا ووَلِـيدُهَـا (٦)

---

(١) المفضلية ٣٢ ص ١٦٤ البيت الأول .
(٢) المفضلية ٥٦ ص ٢٤٤ .
(٣) البيتـان ١٦ ، ١٧ .
(٤) المفضلية ٨٣ ص ٣٠٤ .
(٥) المفضلية ٧٩ ص ٢٩٧ البيت ٧ .
(٦) المفضلية ٢٨ - ١٤٩ البيت ٢٧ .

ونراها أيضا عند علقمة بن عبدة مخاطبا الحارث بن جبلة ملك الغساسنة :

إلَيكَ ـ أبَيْتَ اللعنَ ـ كَانَ وَجِيفُهَا   بِمُشتَبِهاتٍ هَوْلُهُنَّ مَهِيبٌ (١)

وكما يتردد الدعاء على هذه الصورة الواسعة يتردد النداء ، وفى أول قصيدة فى المفضليات ، قافية تأبط شرا ، وفى أول بيت منها نرى أول مثل لهذه الظاهرة :

يَا عِيدُ مَالَكَ مِن شَوقٍ وإيرَاقِ   ومَرِّ طَيفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طرَّاقِ

وتتوالى هذه الصيغة الندائية بعد ذلك على امتداد القصائد والمقطوعات :

فيا جَارتِى وأنتِ غيرُ مُليمَة   إذَا ذكرت ولابذَاتِ اتقلّت (٢)
إنكُمَا صَاحِبَىّ لَنْ تَدَعَا   لَوْمى، ومَهْمَا اضع فَلَنْ تَسَعَا (٣)
ألَا لا تَلومَانِى كَفَى الّلومُ مَابِيَا   ومَا لَكُمَا فِى الّلوم خَيرٌ ولاَ لِيَا
فيا رَاكِباً إمّا عَرَضْتَ فبلِّغَنْ   نَدَامَاىَ مِن نَجْرَانَ أَنْ لا تَلاقِيا
أقولُ وقَدْ شَدُّوا لِسَانِى بِنِسْعَةٍ :   أمَعشَرَتيم أطلِقُوا عَن لِسَانِيَا
أمَعْشَرتيم قَدْ مَلَكْتُم فاسْجِحوا   فإنّ أخَاكُمْ لَم يكُنْ مِنْ بَوائِيا
أحقًّا عِبَادَ الله أنْ لَسْتُ سَامِعاً   نَشِيدَ الرُّعَاءِ المُعزبينَ المَتَالِيَا (٤)
فِدًى لكُمَا رِجْلَىَّ أمىّ وخَالتِى   غَداةَ الكُلابِ إذْ تُحَزُّ الدَّوَابِرُ (٥) .

وأكثر ما يكون النداء بذكر الأسماء وبخاصة فى الغزل والهجاء ، وفى المجالين نلاحظ أن الشعراء يوظفونه لتأكيد ما تنطوى عليه نفوسهم من مشاعر الحب ، والإعجاب أو السخرية والتحقير أو التهديد والوعيد . ففى مجال الغزل تتردد الأمثلة بصورة واسعة :

أفَاطِمَ إنَّ الحُبَّ يَعفُو عَن القِلَى   ويُجْشِمُ ذَا العِرْض الكريمَ المَجَاشِمَا

---

(١) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ البيت ٢٠ .
(٢) الشنفرى : المفضلية ٢٠ البيت ٥ .
(٣) ذو الأصبع العدوانى : المفضلية ٢٩ البيت الأول .
(٤) عبد يغوث : المفضلية ٣٠ الأبيات ١ ، ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١١ .
(٥) الحارث بن وعلة : المفضلية ٣٢ ـ البيت الأول .

أَفَاطِمَ لو أن النِّسَاءَ بِبَلْدَةٍ ... وأنتِ بأخرى لاتَّبَعْتُكِ هَائِمَا (١)

يا خَوْلَ مَا يُدرِيكِ رُبَّتَ حُرَّةٍ ... خُودٍ كَرِيمَةٍ حيسهَا ونسائِهَا (٢)

يا ابْنَةَ عَجْلَانَ ما أَصْبَرَنِى ... على خُطُوبٍ كَنَحْتٍ بالقَنْدومْ (٣)

أفاطِمَ قبلَ بينِكِ متِّعينِى ... ومنعُكِ ما سألتُ كأنْ تَبِينِى (٤)

وفى مجال الهجاء تتردد الأمثلة على نفس الصورة الواسعة :

فإنْ تَنْجُ مِنها يا خَزيمَ بنَ طَارقٍ ... فقد تَرَكتْ ما خلْفَ ظَهْرِكَ بَلقَعَا (٥)

أَثَعْلَبَ لو كُنتُم مَوَالِىَ مثلهَا ... إذًا لمَعْنَا حَوْضَكُمْ أَنْ يُهدَمَا (٦)

أَقَيسَ بنَ مَسْعُودِ بن قيسِ بن خالِدٍ ... أَمُوفٍ بأَدْرَاعِ ابن طَيْبَةَ أَمْ تُذَمّ (٧)

يا عَمرُو إنْ لَا تَدعْ شَتْمِى ومنْقَصَتِى ... أَضْرِبكَ حيثُ تقولُ الهامَةُ أَسْقُونِى (٨)

فإنَّكَ والحُكُومَةَ يابنَ كَلْبٍ ... علىَّ وأنْ تَكفَّنِى سَوَاءُ (٩)

يَاعَوْفُ وَيْحَكَ فِيمَ تَأْخُذُ صِرْمَتِى ... ولكُنْتُ أَسْرَحها أَمَامكَ عُزَّبَا (١٠)

أقِيمُوا بَنِى النُّعمَانِ عَنَّا صُدُورَكُم ... وإلاَّ تُقِيمُوا كَارِهِينَ الرءوسَا (١١)

ووراء هذه الأمثلة أمثلة كثيرة لا حصر لها تؤكد هذه الظاهرة التى تنتشر فى المفضليات كما تنتشر فى كل الشعر الجاهلى .

---

(١) المرقش الأصغر : المفضلية ٥٦ ـ البيتان ١٥ ، ١٨ .
(٢) المرقش الأكبر : المفضلية ٥١ ـ البيت ٥ .
(٣) المرقش الأصغر : المفضلية ٥٧ ـ البيت ٦ .
(٤) المثقب العبدى : المفضلية ٧٦ ـ البيت الأول .
(٥) الكحلبة : المفضلية ٢ البيت الأول .
(٦) الحصين بن الحمام : المفضلية ١٢ البيت ١٧ .
(٧) راشد بن شهاب اليشكرى : المفضلية ١٢ البيت ١٧ .
(٨) ذو الأصبع العدوانى : المفضلية ٣١ البيت ٣ .
(٩) عوف بن الأحوص : المفضلية ٣٥ البيت ١٠ .
(١٠) مرة بن همام ، المفضلية ٨٢ البيت ٥ .
(١١) يزيد بن الخذاق : المفضلية ٧٩ البيت ٩ .

ومن مظاهر هذا التلوين الأسلوبى التوكيد ، وهو يظهر فى الأسماء كما يظهر فى الأفعال ، ومنذ أول قصيدة وهى قافية تأبط شرا نرى هذه الظاهرة فى كلا المجالين .

عاذِلَتِى إنَّ بعضَ اللوم مَعْنَفَةٌ ... وهَلْ مَتَاعٌ وإنْ أبْقَيْتُه بَاقِ
إنِّى زَعِيمٌ لَئنْ لَمْ تَتركُوا عَذْلى ... أنْ يَسْأَلَ الحَىُّ عَنِّى أهْلَ آفَاقِ
لَتَقْرَعِن عَلىَّ السِّنَّ من نَدمٍ ... إذَا تذكرتِ يوماً بَعْضَ أخلاقِى [1]

وتتوالى المفضليات وتتوالى معها هذه الظاهرة على نحو ما نرى فى هذه الأمثلة :

فَلأهْدِينَّ مَعَ الرِّيَاحِ قَصِيدَةً ... مِنِّى مُغَلْغَلةً إلَى القَعْقَاعِ
ولأنتَ أجْوَدُ مِنْ خَليجٍ مفعَمٍ ... متراكِمِ الأذِىِّ ذِى دُفَّاعِ
ولأنتَ أشْجَعُ فِى الأعَادِى كلِّهَا ... مِن مُخدِرٍ ليثٍ مُعِيدِ وقَاعِ [2]
ألاَ إنَّ هِنداً أمسِ رَثٌّ جَديدُها ... وضنَّتْ ومَا كَانَ المَتَاعُ يَؤودُهَا [3]
فياراكباً إمَّا عرضتَ فبلغَنْ ... نَدَامَاىَ مِن نجرانَ أن لاتلاقيا
وقَدْ عَلِمَتْ عِرْسِى مُلَيْكَةُ أنَّنِى ... أنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عَلى وعَادِيَا [4]
فلاَ تَحرِمَنِّى نَائِلاً عَن جَنَايَةٍ ... فَإنِّى امرُؤٌ وَسْطَ القِبَابِ غَرِيبُ [5]

ومن مظاهر هذا التلوين الأسلوبى أيضاً أساليب الشرط بكل أدواتها وصورها وهى تمثل ظاهرة واسعة الانتشار فى المفضليات ، على نحو ما ترى فى هذه الأمثلة :

إذَا المرءُ لم يَغْشَ الكريهةَ أوشكَتْ ... حِبَالُ الهُوينَا بالفَتَى أنْ تَقَطَّعَا [6]
فإنْ يَكُنْ أهْلُهَا حَلُّوا عَلَى قِضَةٍ ... فإنَّ أهْلِى الأُولَى حَلُّوا بِمَلْحُوبِ
لَماَّ رَأتْ إبلى قَلَّتْ حَلُوبَتُهَا ... وكلُّ عَامٍ عَلَيهَا عامُ تَجْنِيبِ

---

(١) الأبيات ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ .

(٢) المسيب بن علس : المفضلية ١١ الأبيات ١٥ ، ٢٠ ، ٢٢ .

(٣) المثقب العبدى : المفضلية ٢٨ البيت الأول .

(٤) عبد يغوث : المفضلية : ٣٠ البيتان ٣ ، ١٤ .

(٥) علقمة بن عبدة : المفضلية ١١٩ البيت ٢٤ .

(٦) الكحلبة : المفضلية ٢ البيت ٧ .

أَبْقَى الحَوادِثُ مِنْهَا وَهْىَ تَتبعُهَا ... والحَقُّ صِرْمَةَ رَاعٍ غيرِ مَغْلُوبِ
فَإنْ تَقَرَّى بِنَا عَيْناً وتَختَفِضِى ... فِينَا وتَنتَظِرى كَرِّى وتَغْريبى
فاقنَى لَعلَّكِ أَنْ تَحظَىْ وتَحتَلِبى ... فِى سَحْبَلٍ مِنْ مُسُوكِ الضَّأْنِ مُنْجُوبِ [1]

ولَو عَلِم اللهُ الجِبالَ عَصَينَهُ ... لجَاءَ بِأَمراسِ الجِبَالِ يَقُودُهَا [2]

إنَّكُمَا صَاحِبَىَّ لَنْ تَدَعا ... لَوْمِى ومَهمَا أُضِعْ فَلَنْ تَسَعا
إمَّا تَرَى شِكَّتِى رُمَيْح أَبِى ... سَعْدٍ فَقَدْ أَحْمِلُ السِّلَاحَ مَعا [3]

مَنْ يَذُقِ الحربَ يَجِدْ طَعْمَهَا ... مُرًّا، وتَخْبِسْهُ بِجَعجَاعِ [4]

وإلى جانب هذا التلوين بين الجملة الخبرية والإنشائية نرى تلوينا فى الأفعال بين المضى والمضارعة ، فنرى الشاعر يتنقل بين الفعل الماضى والفعل المضارع ليبعث الحيوية النابضة والحركة المتجددة والتنقل بين مراحل الزمن المختلفة حيث يعيدنا الفعل الماضى إلى ذكريات حدثت وانتهت ، ويجدد الفعل المضارع صلتنا بها ، ويسترجعها حية فى أذهاننا كأننا نراها . وتأتى براعة الشعراء فى هذا التلوين الزمنى فى ربطه بالموجات النفسية المختلفة التى تتدافع فى نفوسهم ، وتصويره لحركتهم بين ماض خلفوه وراءهم ، وماض يريدون بعثه مرة أخرى إلى الحياة ، وحاضر يعيشون فيه . ويتردد هذا التلوين الزمنى فى المفضليات ـ كما يتردد فى الشعر الجاهلى ـ بصورة واسعة ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات من مفضلية الحادرة :

ومَسهَّدِينَ مِنَ الكَلالِ بعثتُهُمْ ... بعدَ الكَلَالِ إلى سَوَاهِمَ ظُلَّعِ
أَوْدَى السِّفَارُ بِرِمِّهَا فتَخَالُهَا ... هِيماً مُقَطَّعَةً حِبَالُ الأَذْرُعِ
تَخِدُ الفَيافِىَ بالرِّحَالِ وكلُّهَا ... يَعْدُ وبِمُنْخَرِقِ القَمِيصِ سَمَيذَعِ
ومَطِيَّةٍ حَمَّلتُ رَحْلَ مَطِيَّةٍ ... حَرَجٍ تُنَمُّ مِنَ العِثَارِ بدَغْدَعِ
وتَقِى إذَا مَسَّتْ مَنَاسِمُهَا الحَصَى ... وجَعَا وإنْ تُزْجَرْ بِهِ تَتَرفَّعِ [5]

(١) الجميح : المفضلية ٤ الأبيات ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ .
(٢) المثقب العبدى : المفضلية ٢٨ البيت ١٦ .
(٣) ذو الأصبع العدوانى : المفضلية ٢٩ البيتان ١ ، ٧ .
(٤) أبو قيس بن الأسلت : المفضلية ٧٥ البيت ٣ .
(٥) المفضلية ٨ الأبيات ٢٢ ـ ٢٦ .

وأيضا فى هذه الأبيات من مفضلية الحصين بن الحمام :

صبرنَا - وكان الصبرُ فينا سجيَّةً -　　بأسيافِنَا يَقْطَعْنَ كفًّا ومِعْصَمَا
يْغلِّقْنَ هاماً مِنْ رِجَالٍ أعِزَّةٍ　　علينَا، وهُم كانُوا أعَقَّ وأَظْلَمَا
وجُوهُ عدوٌّ والصدورُ خَدِيثَةٌ　　بوُدٍّ ، فَأَودَى كلُّ ودٍّ فأنعَمَا
فَليتَ أبَا شِبْلٍ رَأَى كَرَّ خَيْلِنَا　　وخَيلِهُمُ بينَ السِّتَارِ فَأَظْلَمَا
نطارِدُهُمْ نستنقِذُ الجُرْدَ كالقَنَا　　ويَسْتَنقذونَ السَّمْهَرِيَّ المُقَوَّمَا (1)

وإلى جانب هذا التلوين فى الأفعال نرى تلوينا فى الضمائر ، يأخذ تارة شكل الالتفات ، وتارة شكل التجريد ، فنرى الشاعر تارة يتنقل بين ضمير الغائب وضمير المخاطب ، وتارة يتنقل بين ضمير المفرد وضمير الجماعة ، وتارة يجرد من نفسه شخصا يخاطبه ويتحدث إليه . ونعود أخرى إلى مفضلية الحادرة لنرى صورة لهذا التلوين فى الضمائر يبدأ منذ أول بيت فيها :

بَكَرتْ سُميةُ بَكْرَةً فتمتَّعِ　　وغدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ
وتزودت عينى غداة لقِيتُها　　بلوَى البُنَيْنَةِ نظرةً لم تُقْلِعِ
وتصدَّفَتْ حتى استَبَتْكَ بِوَاضِحٍ　　صَلْتٍ كُمنتَصِبِ الغَزالِ الأَتْلَعِ
ويمُقلَتَى حوراءَ تَحْسِبُ طَرْفَها　　وَسْنَانَ، حُرَّةِ مُستَهَلِّ الأَدْمُعِ
وإذَا تُنازِعُكَ الحَدِيثَ رأيتَها　　حسناً تبسُّمُهَا، لذيذَ المْكرَعِ (2)

ونمضى إلى مفضلية بشامة بن الغدير لنرى صورة أخرى لهذا التلوين يبرز فيها لون التجريد واضحا ، وهى صورة تبدأ أيضا من أول بيت فيها حيث يبدأ بضمير المخاطب يخاطب به نفسه ، ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم متنقلا بين ضمير الجماعة وضمير المفرد مستخدما كليهما فى الحديث عن نفسه :

هجرتَ أمَامةَ هَجْراً طَويلاَ　　وحمَّلَكَ النأْىُ عِبْئاً ثَقِيلاَ
وحُمِّلتَ منهَا على نَأْيِها　　خيالاً يُوافِى ونَيْلاً قَليلاَ

(١) المفضلية ١٢ الأبيات ٥ - ٩ .
(٢) المفضلية ٨ الأبيات ١ - ٥ .

ونـظرةَ ذِى شَجَـنٍ وَامِـقٍ إِذَا ما الـركـائـبُ جَاوَزْنَ ميلاً
أتَـتْـنَـا تُسَـائِـلُ مَا بَثُّـنَـا فقُـلنَـا لَهَـا: قد عَزَمْنَـا الـرَّحِيلاَ
وقـلتُ لَهَـا: كنـتِ، قَدْ تَعْـلَمِـ ـينَ منـذُ ثَوَى الـرَّكبُ عَنَّا غَفُولا [1]

ومن مظاهر هذا التلوين الأسلوبى ظهور الجمل الاعتراضية بين الجمل الأساسية ، وهى جمل يوظفها الشعراء لتحديد معانيهم ، وتنحية الاحتمالات التى لا يقصدونها، وتركيز الأضواء على جوانب معينة يريدون أبرازها . على نحو ما نرى فى هذه الأمثلة :

وخُـبِّـرْتُ قَومِـى ـ ولَـمْ أَلْـقَـهُـمْ ـ أَجَـدُّوا عَلَى ذِى شُوَيْسٍ حُلُولاَ
فإمَّـا هَلَكْـتُ ـ ولَـمْ آتِـهِـم ـ فأبـلِـغْ أمَـاثِـلَ سَهْـمٍ رَسُـولا [2]
صبَـرْنَـا ـ وكَان ـ الصبرُ فينَا سجيَّةً ـ بأَسْيافِنَـا يَقْـطَعْنَ كَفًّا ومِعْصَمَـا [3]
فيا جَارتـى ـ وأنـتِ غيرُ مُليمَـةٍ ـ إِذَا ذُكِـرَتْ ولاَ بِذَاتِ تَقَـلَّتِ [4]
ماذَا علىَّ ـ وإنْ كنـتُمْ ذَوِى كَرَمٍ ـ أَلاَّ أُحِـبَّـكُمْ إِذْ لَمْ تُحِبُّـونِـى [5]
لكنَّمـا عِوَلِى ـ إنْ كُنْتُ ذَا عِوَلٍ ـ علىَ بَصِيرٍ بِكَسْبِ الحَمْدِ سَبَّاقِ [6]
وأيقَـنْـتُ ـ إنْ شَاءَ الإلـهُ بأنَّـهُ سيبلغنِى أجْـلاَدُهَـا وقصِيدُهَـا [7]

ومن الظواهر الأسلوبية التى نراها فى المفضليات بصورة تلفت النظر تكرار صيغ معينة ثابتة تأخذ شكل القوالب التعبيرية التى يرصها الشعراء فى مواضع ثابتة اصطلحوا على وضعها فيها ، وفى أغلب الظن أنها ظهرت فى القصيدة العربية منذ وقت مبكر من

(١) المفضلية ١٠ الأبيات ١ ـ ٥ .
(٢) بشامة بن الغدير : المفضلية ١٠ البيتان ٢٨ ، ٢٩ .
(٣) الحصين بن الحمام : المفضلية ١٢ البيت ٥ .
(٤) الشنفرى : المفضلية ٢٠ البيت ٥ .
(٥) ذو الأصبع العدوانى : المفضلية ٣١ البيت ١٤ .
(٦) تأبط شراط : المفضلية الأولى البيت ١٠ .
(٧) المثقب العبدى : المفضلية ٢٨ البيت ١٣ .

تاريخها ، فأتاح لها ذلك فرصة الثبات والجمود والاستقرار ، حتى صارت قاسما مشتركا بين الشعراء ، وملكا مشاعا لهم جميعا ، وكأنها فقدت نسبتها لشاعر بعينه . ولا شك فى أن ظهورها كان مرتبطا بطبيعة الحياة الجاهلية وما استقر فيها منذ وقت مبكر من علاقات اجتماعية وأساليب تعبر عن هذه الحياة ، وتصور تعامل الناس معها ، وهى تدل على وحدة اللغة التى اتخذوها لأعمالهم الأدبية ، وأن الشعراء من شتى القبائل كانوا يصدرون عن مورد معجمى واحد مما أدى إلى تشابههم فى استخدامها وتواردهم عليها ، كما أنها تدل على سيرورة الشعر وتقاليده الفنية بين القبائل المختلفة فى أرجاء الجزيرة المترامية . وهى مسألة وقف عندها الدكتور شوقى ضيف حيث يقول :

ولعل مما يدل دلالة قاطعة على أن الشاعر الجاهلى مهما بعدت الشقة بينه وبين شعراء القبائل الأخرى كان يستظهر أشعاره ، وأنها كانت تتداول تداولا واسعا ، أننا نجد صورا وعبارات يتبادلها الشعراء مع تباعد أوطانهم تباعدا شديدا ، فإذا قال امرؤ القيس بالقرب من تيماء فى غربى الجزيرة :

وقـوفـاً بهـا صَحْبِى علىَّ مطيَّهُم ... يقـولـون لا تهلك أسىً وتَجَمَّـلِ

وجدنا البيت يطير مع معلقته مسرفا فى البعد حتى ينزل بأقصى الشرق من الجزيرة فى البحرين ، فإذا طرفة يكاد ينقله بحذافيره إلى معلقته :

وقـوفـاً بهـا صحبى علىَّ مطيَّهم ... يقـولـون لا تهـلك أسىً وتجلَّدِ [1]

وقد رأينا من هذه القوالب التقليدية الصيغة الدعائية التى اصطلح الشعراء على خطاب الملوك بها « أبيت اللعن » ، ورأينا أيضا الصيغة التى أكثر الشعراء من استخدامها فى الدعاء لمحبوباتهم بالسلامة « ألا يااسلمى » ، وكذلك مجموعة الصيغ التى اصطلح الشعراء على اتخاذها أساليب للتخلص والانتقال من المقدمة إلى وصف الرحلة : « دع ذا » ، « فسل الهم » ، « فتسل حاجتها » ، « أفلا تعديها » . ومن هذه القوالب الثابتة أيضا صيغة « أجدك » :

أجـدَّك ما يُدريكَ أنْ رُبَّ بَلْدَةٍ ... إذَا الشمسُ فِى الأيَّامِ طَالَ رُكُـودُهَا [2]

أجـدَّك لا تلِمُّ ولا تَزورُ ... وقـد بانَـتْ برَهْـنِكُـم الخُـدُور [3]

(١) الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور / ٢٣ .

(٢) المثقب العبدى : المفضلية ٢٨ البيت ٤ .

(٣) عمرو بن الأهتم : المفضلية ١٢٣ البيت الأول .

ويرى الأصمعى أن معناها « أجدا منك » ويرى أبوعمرو بن العلاء أن معناها « أحقا منك » . ومن هذه القوالب أيضا صيغة « وكائن » التى تفيد التكثير ، وتؤدى معنى « كم » ، وهى صيغة تتردد فى أكثر من موضع فى المفضليات :

وكـائِنْ أَزَرْنَـا المـوتَ مِن ذِى تَحِيَّةٍ إِذَا ما ازْدَرَانـا أو أَسَـفَّ لِمَـأْثَم [1]
وكـائِـن بِجُـمـرَانَ مِن مُزْعَـفٍ ومِـن رَجُـلٍ وجْـهُـهُ قَدْ عُفِـر [2]
أَثْنُـوا علىَّ فكَـائِنْ قَدْ فَتَحْتُ لَكُمْ مِن بَابِ مَكْـرُمَـةٍ تَعْـتَـدُّ أَوْ وَادِ [3]
وكـائِـنْ مِنْ مَصِـيفٍ لا تَرَانِـى أُعَـرِّسُ فيهِ تسْـفَـعُـنِى الحَـرُورُ [4]

ومن هذه القوالب الثابتة أيضا « واو رب المحذوفة » التى اصطلح الشعراء على أن يتخذوا منها جسرا ينتقلون عليه من موضوع إلى موضوع . والأمثلة على ذلك كثيرة كثرة بالغة ، كما نرى فى هذه الأبيات :

وقُـلَّةٍ كَسِـنَـان الـرُّمـح بارِزَةٍ ضَحْيَانَةٍ فى شُهُور الصَّيْفِ مِحْرَاقِ [5]
ومُـخْـتَـاضٍ تَبِيضُ الـرُّبْـدُ فِيهِ تُحُـومِـىَ نبتُـهُ فَهُـوَ الـعَـمِيمُ [6]
وكَـلَامٍ سيىءٍ قَدْ وُقِـرَتْ أُذْنِـى عَنـهُ ومَـابِـى مِن صَمَـمْ [7]
ومُـدَامَـةٍ قرَّعْـتُـهـا بمُـدَامَـةٍ وظِبَـاءِ مَحْنِيَةٍ ذَعَـرْتُ بِسَمْحَـجِ [8]

وفى مفضلية الحـادرة تتردد هذه الصيغة أكثر من مرة ، وتأخذ وضعا ثابتا مع كل انتقالة إلى موضوع من موضوعاتها ، وكأنما اتخذ الشاعر منها نقطة بدء يبدأ بها حركته من مكان إلى مكان :

---

(١) جابر بن حنى التغلبى : المفضلية ٤٢ البيت ٢١ .
(٢) المرقش الأكبر : المفضلية ٥٢ البيت ٨ .
(٣) سنان بن أبى حارثة : المفضلية ١٠١ البيت ٨ .
(٤) عمرو بن الأهتم : المفضلية ١٢٣ البيت ٢٠ .
(٥) تأبط شرا : المفضلية الأولى البيت ١٦ .
(٦) سلمة بن الخرشب : المفضلية ٦ البيت ٣ .
(٧) المثقب العبدى : المفضلية ٧٧ البيت ١٠ .
(٨) الحارث بن حلزة : المفضلية ٦٢ البيت ٤ .

وَمَحَلِّ مَجْدٍ لا يُسَرِّحُ أَهْلُهُ ... يَومَ الإِقَامَةِ والحُلولِ لمرتع
ومُعَرَّضٍ تَغْلِى المَرَاجِلُ تَحْتَهُ ... عَجَّلْتُ طَبْخَتَهُ لرَهْطٍ جُوَّعِ
ومُسَهَّدِينَ مِنَ الكَلَالِ بعَثْتُهُمْ ... بعدَ الكَلَالِ إلى سَوَاهِمَ ظُلَّعِ
ومَطِيَّةٍ حَمَّلتُ رَحْلَ مَطِيَّةٍ ... حَرَجٍ تُنَمُّ مِنَ العِثَارِ بدَعْدَعِ
ومُنَاخِ غَيْرِ تَئِيَّةٍ عَرَّسْتُهُ ... قَمِنٍ مِنَ الحِدْثَانِ نَابِى المَنْجَعِ (١)

ولا يقتصر ورود هذه الصيغة فى الانتقال من موضوع إلى موضوع ، ففى بعض المواضع نرى الشعراء يستهلون قصائدهم بها . وهو وضع يجعلنا نتساءل : أكانت هذه القصائد أجزاء من قصائد طويلة ضاعت مقدماتها ، أو أنها استمرار لحديث نفسى أداره الشاعر فى نفسه ثم انتقل منه إليها ؟ ونستطيع أن نرى أمثلة لذلك فى هذه المطالع :

ومُسْتَنبِحٍ يَخْشَى القَوَاءَ ودُونَهُ ... مِنَ الَّليْلِ بَابَا ظُلْمَةٍ وسُتُورُهَا (٢)
وعَازِبٍ قَدْ عَلَا التَّهويلُ جَنْبَتَهُ ... لا تنفعُ النَّعْلُ فِى رَقْراقه الحَافِى (٣)
ومُشْعَلَةٍ كالطَّيرِ نَهنَهْتُ وِرْدَهَا ... إذَا مَا الجَبَانُ يَدَّعِى وهْوَ عَائِد (٤)

ومن هذه القوالب الثابتة أيضاً ظهور « ألا » الاستفتاحية فى مستهل المقدمات على اختلاف صورها ، وهى صيغة تتردد بصورة واسعة أيضا فى المفضليات على نحو ما نرى فى هذه المطالع :

أَلَا أُمُّ عَمرٍو أَجْمَعَتْ فاستَقَلَّتِ ... ومَا ودعت جيرانها إذ تولت (٥)
أَلَا إنَّ هِنْدًا أمس رَثَّ جَدِيدُهَا ... وضَنَّتْ وما كان المَتَاعُ يَؤُودُهَا (٦)
أَلَا لاتَلُومَانِى كَفَى اللوم مَا بِيَا ... وما لكما فى اللوم خير ولا ليا (٧)

---

(١) الحادرة : المفضلية ٨ الأبيات ١٤ عند انتقاله إلى الفخر بقومه ، ٢٠ عند انتقاله إلى الفخر بكرمه ، ٢٢ عند انتقاله إلى حديث الرحلة ، ٢٥ عند انتقاله إلى وصف ناقته ، ٢٧ عند انتقاله إلى الفخر بجرأته على اقتحام الصحراء .

(٢) عوف بن الأحوص : المفضلية ٣٦

(٣) عبد المسيح بن عسلة .

(٤) ضمرة النهشلى : المفضلية ٧٣ .

(٥) الشنفرى ، المفضلية ٢٠ .

(٦) المثقب ، المفضلية ٣٨ .

(٧) عبد يغوث ، المفضلية ٣٠

أَلَا يَالَقَــومِى لِلجَــدِيدِ المُصَــرَّمِ ... وللحكم بعــد الــزلــة المتــوهم [1]
أَلَا بَانَ جِيرَانِــى ولســتُ بِعَــائِـفِ ... أدان بهم صرف النــوى أم مخـالفى[2]
أَلَا بَانَ الـــخَـــلِيطُ ولَـــمْ يُزَارُوا ... وقــلبــك فى الــظعــائن مستعــار[3]

ولا يقتصر ظهور هذه الصيغة على مطالع القصائد ، وإنما تظهر أحيانا فى أثنائها وكأنها أداة تنبيه لمعنى أو فكرة يحرص الشاعر على لفت النظر إليها على نحو ما نرى فى هذه الأبيات :

أَلَا لَا تَعُــدْنِـى إنْ تَشَكَّيْتُ خُلَّتِى ... شفــانى بأعلى ذى البـريقين غدوتى [4]
أَلَا حبَّــذَا وجــهٌ تُرِينَـا بَيَاضَــه ... ومنســدلات كالمثـانى فواحمـا [5]
أَلَا أبْــلِغْ بَنِــى سَعْــدٍ رَسُــولاَ ... ومــولاهــم فقــد حلبـت صرام [6]

على هذا النحو ترددت هذه الظواهر الأسلوبية فى المفضليات ، وتراوح ظهورها فيها بين التغير والثبات ، فأخذت طائفة منها شكل القوالب الثابتة التى يلتزمها الشعراء فى غير تصرف فيها ، ويحرصون عليها تراثا تعبيريا ، خلفه لهم أسلافهم الأوائل ، وحملته إليهم أجيال الشعراء الذين تعاقبوا على الطريق الفنى الطويل ، وخضعت طائفة أخرى لشخصيات الشعراء وطاقاتهم التعبيرية فتصرفوا فيها ، واستباحوا لأنفسهم حرية الحركة فى التعامل معها ، فتفاوت أخذهم بها ، واختلفت أساليب استخدامهم لها ، وتباينت مواقفهم منها ، فظهرت عند بعضهم بصورة قوية وخفتت أصواتها عند بعضهم ، واختفت تماما عند بعضهم الآخر ، ولكن هذا الاختلاف لم يخرج بالقصيدة الجاهلية عن الصورة العامة التى استقرت لها على أيدى الرواد الأوائل الذين أصلوا لها تقاليدها ، وأرسوا دعائم بنائها الفنى ، ومهدوا الطريق لمن جاء بعدهم من الشعراء . وهى صورة كانت واضحة فى أذهان المجتمع الأدبى الجاهلى : شعرائه ونقاده ، وضوحا جعل بعض هؤلاء الشعراء والنقاد يلمحون ، أقل انحراف عنها ، أو خروج على الخط الثابت الذى سارت فيه ، وفى

(١) جابر بن حنى ، المفضلية ٤٢ — (٢) المرقش الأكبر، المفضلية ٥٠
(٣) بشر بن أبى خازم : المفضلية ٩٨ .
(٤) الشنفرى ، المفضلية ٢٠ البيت ٣٤ .
(٥) المرقش الأصغر ، المفضلية ٥٦ البيت ١١ .
(٦) بشر بن أبى خازم ، المفضلية ٩٧ البيت ١٥ .

مصادر النقد العربى القديم ملاحظات كثيرة أثيرت منذ العصر الجاهلى حول انحراف الشعراء عن هذه الصورة ، وخروجهم على هذا الخط على نحو ما نراه عند المرزبانى فى الموشح الذى شغل برصد هذه الملاحظات وتسجيلها تراثا نقديا يصور حركة النقد فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربى ، فمن ذلك ما سجله من ملاحظة طرفة النقدية الدقيقة على بيت المسيب بن علس الذى يصف فيه جمله :

وقـد أتنـاسَى الهَمَّ عنـدَ احتِضَـارِه ... بنـاجٍ عليه الـصَّـيعَـرية مُكْـدَمِ

فقد سمعه طرفة فقال : استنوق الجمل ، والصيعرية من سمات النوق [1] . وكأن العرف الاجتماعى قد امتد إلى العرف الفنى ، ففرض سلطانه عليه وأصبحت تقيده قواعد تعبيرية وتصويرية مقررة على الشاعر أن يخضع لها ، وإلا حكم عليه بالخطأ حتى لو استطعنا بمفاهيمنا النقدية الحديثة أن نلتمس له مبررا أو تفسيرا . وقد ألقت هذه الملاحظات المبكرة ظلالها على النقد العربى بعد ذلك ، فظل النقاد المتأخرون يتخذون منها مقاييس فنية يطبقونها على الشعر العربى ، ويحكمون عليه من خلالها بالإصابة أو الخطأ ، ويحاسبون الشعراء حسابا عسيرا على موقفهم منها بين الالتزام والتحلل ، ويتخذون من الثبات والتحول مقاييس صارمة يقيسون بها جودة العمل الفنى وقدرة الشاعر على تحقيقها فى هذا العمل . فقد نقل المرزبانى نقد ابن طباطبا لأبيات المسيب بن علس من قصيدته العينية التى احتفظت بها المفضليات [2] :

فتَسَـلَّ حَاجَتَهـا إذَا هِىَ أعْـرَضَتْ ... بِخَـمِـيصَـةٍ سُرُحِ اليدَيْنِ وَسَـاعِ
صَكَّـاءَ ذِعْـلِبَـةٍ إذَا استَـدْبَـرتَهَـا ... حَرَجٍ إذَا اسـتـقـبـلتَـهَـا هِلْوَاعِ
وكـأنَّ قَنْـطَرةً بمـوضِـعِ كُورِهَـا ... مَلْسَـاءَ بين غَوامِضِ الأنْـسَـاعِ

فقال : فكيف تكون خميصة وقد شبهها بالقنطرة ؟ والقنطرة لا تكون إلا عظيمة ، وقال : « مجفر الأضلاع » ، فكل هذا ينقض ما ذكره من الخمص [3] . كما نقل رأيه فى وصف المثقب لناقته :

تقـولُ وقـد دراْتُ لهـا وَضِـينـى ... أهـذا دِينُـهُ أبـداً ودِينِـى
أكُـلَّ الـدَّهْـرِ حِلٌّ وارْتِـحَـالٌ ... أمَـا يُبْـقِـى عَلىَّ ولا يَقِـينِـى

---

(١) الموشح / ١٣٣ .
(٢) المفضلية ١١ .
(٣) الموشح ١٣٨ .

حيث جعله من باب الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة ، ورأى أن هذه الحكاية عن الناقة « من المجاز المباعد للحقيقة ، وإنما أراد الشاعر أن الناقة - لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول [1] » .

ولا يعنينا هنا ما يبدو على هذا الحكم من قصور فى تمثل الصورة الطريفة التى رسمها المثقب لناقته ، وأضفى عليها من ألوان الحياة النابضة حين خلع مشاعره عليها ، فإنما الذى يعنينا هنا هو أنه قد استقرت فى أذهان النقاد مجموعة من التقاليد الثابتة فى القصيدة الجاهلية جعلتهم يقيمـون عليها طائفة من أحكامهم النقدية . ولعل فى هذا ما يفسر موقف ابن طباطبا ، فإن مقياسه الذى أقامه على أساس هذه التقاليد الثابتة جعله ينكر هذه الصورة الجديدة التى لا شك أنها كانت غريبة على عصرها .

وهكذا كان هذا الحرص على التقاليد الثابتة ، وتأصيل النقاد القدماء قواعد نقدهم عليه ، سبيلا إلى رفضهم ما كان يحاوله بعض الشعراء من تجديد فى العبارة أو الصورة ، كانوا يرونه خروجا على هذه التقاليد وانحرافا عنها .

---

(١) الموشح ١٤٣ .

الفصل الثانى

البناء التصويرى

(أ) الصورة التشبيهية.
(ب) الصورة الاستعارية .
(جـ) الصورة المجازية (الكناية)

(١)

الصـــورة التشبيهية

تشترك حواس الإنسان كلها فى التفاعل مع موضوعات الحياة اليومية ، ولا شك أن الشاعر يعد - من هذه الناحية - من أقدر الناس على استغلال حواسه ، ومحاولة خلق نوع من التفـاعل بينها وبين هذه الموضوعات ، حتى يستطيع أن يكشف عن رؤيته الشعرية للحقائق والأشياء ، ووقعها على نفسه ووجدانه . وقد سجل بعض القدماء هذه المسألة فقـال ابن سلام أن للشعـر « صنـاعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم ، والصناعات منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان [١] » . وبذلك تشترك الحواس فى العملية الشعرية ، وهو أمر يحتاج إلى سند آخر من قدرة الشـاعر على التخيل حتى ينظم شعره . ويرى عبد القاهر أن هذه الخاصة فى الشعر - وهى الربط بين الأشياء التى لا يرى الإنسان العادى بينها أية صلات ، إنما يفعلها الشاعر بطريق التخيل فيقول فى حديثه عن التمثيل « واعلم أن ما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء فى أعقـاب المعـانى ، أو أبرزت هى باختصار فى معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كساها أبهة ، وأكسبها منقبة ورفع من أقدارها ، وشب من نارها ، وضاعف قواها فى تحريك النفوس » ، ثم يقول : « ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية فهو إذن أمس بها رحما ، وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة ، وآكد عندها حرمة ، وإذا نقلتها فى الشىء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، وبالفكرة فى القلب ، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع ، وعلى حد الضرورة ، فأنت كمن يتـوسل إليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم ، فأنت إذًا مع الشاعر وغير الشاعر إذا وقع المعنى فى نفسك غير ممثل ثم مثله كمن يخبر عن شىء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب ، ويقول : ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت [٢] » . فعبد القاهر يريد أن يقول أن الخيال الذى يستند إلى التصوير

---

(١) طبقات الشعراء .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة / ١٠٢ - ١٠٣ .

الحسىّ يكون أقرب إلى النفوس ، وأسرع فى إظهار المعنى للعقول ، بالاضافة إلى التأثير النفسى حيث تهدأ إليه النفس .

وقد كثر كلام النقاد العرب عن الخيال ودوره فى الشعر والتصوير الشعرى ، وكان لهم دور إيجابى فى الدفاع عن الخيال ، خاصة حين اتهمه بعض العلماء بأنه ضرب من الكـذب المنكر ، فرأوا هذا الكذب ضرورة فنية تلزم للعملية الشعرية « ولابد من وجود الخيال فى الشعـر لأنـه يعطى القدرة للشعر كى يبعث فى النفس الراحة من عناء الحياة المادية ، إذ يكشف لها طريق الهروب ، بل فيه شفاء لبعض أدواء التوتر الذهنى التى تسببها الحينية الفردية فى مجتمع يسير على وتيرة واحدة [1] » .

وهكذا لا ترتبط الأحكام النقدية على الخيال بمقاييس الغموض فيه أو الايهام بقدر ما تتعلق بمدى قدرته على نقل تصوير الشاعر وموقفه من الأشياء « والخيال الجيد ليس هو الذى يشطح ويشط ، ويأتى بالأوهام والمحالات إنما هو الذى يجمع طائفة من الحقائق ، حقائق الوجدان وانفعالاته ، ويربط بين أشتاتها ربطا محكما لا ينكره الحس ، ولا العقل ، أمـا إن تحول إلى صنـع صورة مبهمـة شديدة الإبهام ، فإنه يبتعد عنا وعن محيطنا وعن أرضنا . ومن أخطر الأشياء على الشعراء أن يعمدوا إلى الشطط فى خيالهم ، حتى كأنهم لا يعيشون فى عالمنا ، إنما يعيشون فى عالم غيبى تفيض عليهم فيه صور غامضة لا تفهم ، صور تنطلق بدون علاقات واضحة [2] » .

فإذا انتهينا إلى مسألة الوضوح فى الصورة على هذا النحو الخيالى رأينا أدوات الشاعر فى التصوير تختلف بدورها فيما بينها فى مسألة الوضوح والغموض هذه ، ولذلك نبدأ بأولها ـ وهو التشبيه ـ لأنه أكثرها وضوحا من ناحية ، وأكثرها انتشارا فى الشعر الجاهلى عموما وفى ديوان المفضليات على وجه التخصيص من ناحية أخرى . والتشبيه عند عبد القاهر محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما فى الصفة نفسها وحقيقة جنسها أو فى حكم لها ومقتضى [3] . والإصابة فيه واجبة عند النقاد العرب ، يقول ابن قتيبة : « وليس كل الشعر يختار ويحفظ على صورة اللفظ والمعنى ، لكنه قد يختار على وجهات وأسباب منها الإصابة فى التشبيه [4] » . وبهذا أصبح حسن التشبيه أحد مقاييس الإجادة فى الشعر عند القدماء ،

(١) د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربى / ٤٢ .
(٢) د . شوقى ضيف : فى النقد الأدبى / ١٧٥ .
(٣) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة / ٧٨ .
(٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء / ١٠ .

إذ أنه يشكل عندهم ركنا من أركان العمل الفنى ومصدرا من مصادر جماله وجودة عرضه ، ولا يمكن الحكم للتشبيه بهذا الدور الفعال فى العمل الفنى إذ لم يصدر فى جانب منه عن منطلق نفسى شعورى ، وإلا تحول إلى عملية عقلية منطقية تبعد بالشعر عن طبيعته ووظيفته . « وسيظل المقياس الصحيح للتشبيه فى الشعر كمقياسه فى سائر أنواع البيان والبديع يقوم على العنصر النفسى العاطفى الذى يكمن وراءه ، والذى يسرى من الشاعر إلى قارئه وسامعه ، ولن يكون الحكم للدقة وتشابه الطرفين ، أو للغرابة والندرة ، أو للتوازى الهندسى والتأنق ، أو للجهد العقلى [1] » وبذلك يصبح من قبيل الهجوم على التشبيه ، والمصادرة لقدرات الشاعر الخيالية التى يستطيع من خلالها أن ينشىء الصورة التشبيهية المعبرة عن واقعه النفسى ، ما ذهب إليه بعض المحدثين من التفرقة الحادة بين التشبيه والتجربة الشعرية ، وكأنها على طرفى نقيض حيث يقول « الواقع أن الصورة التى تقوم على التشبيه تخالف فى الغالب طبيعة التجربة الشعرية ، لأن التقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلا على نهج منطقى ينفذ من المقدمات إلى النتائج بالتفكير والادراك من دون الشعور والمعاناة » [2] .

ويحسن فى التشبيه أن يكون الدافع اليه نفسيا من ناحية ، وأن يكون تعبيرا عن الحاجة الملحة لدى الشاعر لإبراز العلاقات بين الأشياء من ناحية أخرى « والعلاقة بين الأشياء والشاعر هى التى تضطر إلى التشبيه والاستعارة وهى نفس الحاجة التى تتطلب من الصورة أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرد الانتظام الشكلى للكلمات [3] » .

وإيمانا من القدماء بدور التشبيه وأهميته حرصوا على بيان هيئته وشروطه ورفض بعضهم أن يأتى التشبيه حرفيا وكأنه صورة طبق الأصل . يقول قدامة : « من الأمور المعلومة أن الشىء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الاثنان واحدا ، فبقى أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك فى معان تعمهما ويوصفان بها ، وافتراق فى أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها . واذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين ، اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما الى حال الاتحاد » [4] . وهو موقف يتردد صداه عند عبد القاهر حين يرى براعة الشاعر فى قدرته على

(١) د. عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك / ١٢٩ .
(٢) د. إيليا حاوى : فن الوصف / ٢٤٨ .
(٣) د. جابر عصفور : « الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى » ١٤٣ .
(٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر / ٦٥ .

ايقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة ، أما الأشياء المشتركة فى الجنس المتفقة فى النوع فانها تستغنى عن ذلك بثبوت المشابهة فيها وقيام الاتفاق بينها . ولكى يصل الشاعر الى تحقيق هذا الايقاع فلابد أن يكون حاذقا دقيق الفكر لطيف النظر ، لأن ايقاع الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس انما يقوم على مشابهة لها أصل فى العقل ، بيد أنها خفية لا يستطيع أن يصل اليها إلا خاصة الخاصة مما تقوى عندهم ملكات الفكر والتصور والاستنباط [1] » .

وقد تجاوزت نظرة القدماء أهمية التشبيه فى التصوير الشعرى إلى محاولة رؤية أشكاله أو ضروبه المختلفة . يقول ابن طباطبا : « والتشبيهات على ضروب مختلفة ، فمنها تشبيه الشىء بالشىء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ومنها تشبيهه به حركة وبطئا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا ، وربما امتزجت هذه المعانى بعضها ببعض فاذا اتفق فى الشىء المشبه بالشىء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه ، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له » [2] . وقد انتهى الدكتور طه حسين على أساس هذه النظرة الى أن التشبيه الحسى ظاهرة جاهلية برع فيها أوس ابن حجر وأبناء مدرسته أمثال زهير والنابغة [3] . وعلى أساس هذه النظرة أيضا يصبح طبيعيا فى وظيفة التشبيه أن يقرب المشهد من الواقع لأنه مادى محسوس .

وإذا كان التشبيه يمثل مرحلة البداية فى التصوير الفنى فى الشعر الجاهلى [4] فأولى بنا أن نبدأ به فى المفضليات حتى نحدد مستواه فيها ، وما يرتقى اليه بعد ذلك من مستويات تصويرية أخرى ، قد تمثل مرحلة النضج الفنى ، وما وصلت اليه طاقات الابداع فى العملية الشعرية .

ولعل أول ما يلفت النظر هو ذلك التشبيه البسيط الذى وزعه ابن طباطبا بين حواس الانسان ، والذى يلجأ فيه الشاعر الى استخدام أدوات التشبيه المختلفة ، فمن حيث التعامل مع هذه الأدوات نرى الشعراء يأخذون بأكثر من أداة مدركين طبيعة صنعتهم التى تعتمد على الصورة التشبيهية . وأول هذه الأدوات وأبسطها هو الفعل « شبه » الذى يدل

---

(١) انظر أسرار البلاغة ١٢٧ - ١٣٠ .

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر ١٧ .

(٣) د. طه حسين : فى الأدب الجاهلى ٢٨٤ .

(٤) انظر د. يوسف خليف : الشعر الجاهلى نشأته وتطوره (مجلة عالم الفكر - المجلد الرابع سنة ١٩٧٤) .

على العملية التشبيهية دلالة صريحة مباشرة ، كقول ربيعة بن مقروم [1]

فلمَّــا أنْجَلَى عَنِّى الــظَّلَامُ دفَعْتُهَــا ... يُشَـبِّـهُـهَــا الــرائـى سَرَاحِينَ لُغَّبَــا

وقوله أيضـا [2]:

وأضْــحَــتْ بتـيمـن أجْـسَــادُهُـم ... يُشَـبِّـهُـهَــا مَنْ رَآهــا الـهَـشِيمَــا

وكقول المرقش الأكبر [3] :

لِمَـنِ الــظُّعـنُ بالـضُّـحَـى طَافِيَاتٍ ... شبْـهُــهــا الــدَّوْم أو خَلايا سَفـين

وكأن الشاعر لا يخشى أن يعرض الصورة بهذا الشكل المباشر الذى يصرح فيه بأن شيئا يشبه شيئا آخر . وهى مسألة لا ترتبط بظروف النشأة أو النضج التى يمثلها ـ مع غيرهما من الشعـراء ـ المرقش وربيعة بن مقورم ، فهى موزعة بين الجاهلية المتقدمة وبين عصر الخضرمة الفنية .

وإلى جانب هذا نرى الشعراء يستعينون بأدوات أخرى تساعدهم على رسم الصورة التشبيهية وعرضها كقول الحارث بن حلزة [4] مستعينا بالفعل « حسب » :

وحَـسِـبْـتِ وَقْــعَ سُيُوفِنــاَ بِرُءوسِهِمْ ... وَقْعَ السَّحَاب عَلىَ الطِّرَافِ المُسْرَجِ

وقول ربيعة بن مقروم [5] :

بنُــو الحَــرْب يومــاً إذاَ استــلأمُـوا ... حَسِبْـتَـهُمُ فِى الحَــدِيدِ القُــرُومَــا

أو الاستعانة بالفعل « قال » مثل قول بشامة بن الغدير [6] :

إذَا أقْــبَــلَتَ قلتَ مَذْعَــوَرةٌ ... من الــرُّمَــدِ تَلْحَــقُ هَيْفــاً ذَمُــولاَ

وإنْ أدْبَــرتْ قلتَ مَشْــحُــونَــةٌ ... أطَــاعَ لَهــا الــرِّيُح قِلْعًــا جَفُــولاَ

(١) المفضلية ١١٣ ص ٣٧٥ ـ البيت ١٧ .
(٢) المفضلية ٣٨ ص ١٨٠ ـ البيت ٣٥ .
(٣) المفضلية ٤٨ ص ٢٢٧ ـ البيت الأول .
(٤) المفضلية ٦٢ ص ٢٥٥ البيت ٨ .
(٥) المفضلية ٣٨ ص ١٨٠ ـ البيت ٢٨ .
(٦) المفضلية ١٠ ص ٥٥ البيتان ٢٠ ، ٢١ .

أو بالمصدر « فِعْل » كقول المسيب بن علس [١] :

مَرِحَتْ يَدَاهَا للنّجاءِ كَأَنَّمَا ... تَكْرو بِكَفَّيْ لاعب فى صَاع
فِعَلَ السَّرِيعَةِ بادرتْ جُدَّادَهَا ... قبلَ المَساءِ تَهُمُّ بالإسْرَاع

وإلى جانب هذا التعامل الفنى المباشر مع الأفعال نجد أيضا أدوات التشبيه المعروفة فى البلاغة فى كثير من المواضيع . وقد رأينا منها « كأنما » فى أحد بيتى المسيب السابقين ، ونرى أيضا كلمة « مثل » كما فى قول ثعلبة بن عمرو العبدى [٢] :

بَيْضَاءَ مِثْلِ النَّهْى رِيحَ وَمدَّهُ ... شآبِيبُ غَيْثٍ يَخْفِشُ الأُكْمَ صَائِفُ

وقول ثعلبة بن صعير المازنى [٣] :

ولرُبَّ وَاضِحَةِ الجَبِينَ غرِيرَةٍ ... مِثْلِ المَهَاةِ تَروُقُ عَيْنَ النَّاظِرِ

وقول المقش الأكبر [٤] :

فانقَضَّ مثلَ الصَّقْرِ يَقْدُمُه ... جَيْشٌ كَغُلَّانِ الشُّرَيْفِ لِهَمْ

وقد تتوالى الصور وتتلاحق والأداة جيعا واحدة كقول عوف بن عطية :[٥]

لهَا حافِرٌ مثلُ قَعْبِ الوليـ ... ـدِ يَتَّخِذُ الفَأرُ فيه مَغَارَا
لهَا كَفَلٌ مثلُ مَتْنِ الطِّرا ... فِ مدَّدَ فِيه البُنَاةُ الحِتَارَا

ومن هذه الأدوات أيضا « كأن » التى ترد كثيرا فى التشبيهات المفردة ، كما فى قول المثقب العبدى [٦] :

كأن جَنِيبًا عِندَ مَعْقِدِ غَرْزِهَا ... تُزَاوِلُهُ عَنْ نَفْسِهِ ويُرِيدُهَا

---

(١) المفضلية ١١ ص ٦٠ البيتان ١٣ ، ١٤ . النجاء . الإسراع . الصاع . ساحة الملعب . الجداد : ما بقى من خيوط الثوب . شبه ناقته فى سرعة يديها بامرأة تحوك ثوبا وتسرع للفراغ منه .
(٢) المفضلية ٧٤ ص ٢٨١ البيت ٨ .
(٣) المفضلية ٢٤ ص ١٢٨ البيت ٢٢ .
(٤) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ البيت ٢٢ . الغلان : الوديان فيها شجر . الشريف : موضع .
(٥) المفضية ١٢٤ ص ٤١٢ البيتان ١٦ ، ١٧ .
(٦) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ البيت ١٠ .

وكما فى قول عميرة بن جعل [١] :

جمــعْــتُ رُدَيْنِــيًّا كأَنَّ سِنَــانَــهُ　　　سَنَــا لَهَــبٍ لَمْ يَسْتِعِنْ بِدُخَــانِ

كما ترد فى التشبيه التمثيل كما فى قول الحارث بن وعلة [٢] يصف سرعة فراره :

نجَــوْتُ نجــاءً لَمْ يَرَ النَّــاسُ مِثْلَهُ　　　كأنــىٌ عُقَــابٌ عِنْــدَ تَيمْــنَ كَاسِــرُ

خُدَارِيَّةٌ سَفْــعَــاءُ لَبَّــدَ رِيَشــهَــا　　　مِنَ الــطَّلِّ يَوْمٌ ذُو أَهَــاضِيبَ مَاطِــرُ

وكثيرا جدا عندهم ورود « كاف » التشبيه التى استخدمها أكثرهم فى رسم صورهم التشبيهية ، على نحو ما نرى فى قول تأبط شرا [٣] :

كالحِقْفِ حَدَّأَهُ النَّــامُوَن قلتُ لَهُ :　　　ذُو ثُلَّتَــيْنِ وَذُو بَهْــمٍ وأَرْبَــاقِ

وقُــلةٍ كَسِــنَــانِ الــرمْــحِ بَارِزَةٍ　　　ضَحْيَانَــةٍ فى شُهُــورِ الصيفِ مِحْرَاقِ

وقول جابر بن حنى [٤] :

وصــدَّتْ عِنَ المــاء الَّــرواء لِجَــوْفِهَا　　　دَوِىٌّ كَدُفِّ الــقَــيْنَــةِ الــمُــتَــهَــزِّمِ

وقول المرقش الأكبر [٥] :

وتسمــعُ تزقــاءً من البُــومِ حوْلَنَــا　　　كمــا ضرَبَتْ بعــد الهُــدوء النــواقِسُ

وقول علقمــة [٦] :

تَخَشْخَشَ أَبْــدَانُ الحَــدِيدِ عَلَيْهِمُ　　　كَمَا خَشْخَشَتْ يُبْسَ الحِصَادِ جَنُوبُ

كما ورد استخدامها فى التشبيه التمثيل كقول المثقب العبدى [٧] :

وهُــنَّ علَى الــرَّجَــائِــزِ وَاكِنَــاتٌ　　　قَوَاتِــلُ كلَّ أَشْــجَــعَ مُسْــتَــكِينِ

---

(١) المفضلية ٦٤ ص ٢٥٨ البيت ٩ .
(٢) المفضلية ٣٢ ص ١٦٤ البيتان ٢ ، ٣ .
(٣) المفضلية الأولى ص ٢٧ البيتان ١٥ ، ١٦ .
(٤) المفضلية ٤٢ ص ٢٠٨ البيت ٩ .
(٥) المفضلية ٤٧ ص ٢٢٤ البيت ٩ .
(٦) المفبضلية ١١٩ ص ٣٩٠ البيت ٣٣ .
(٧) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ البيتان ٩ ، ١٠ .

كغِــزْلَانٍ خَذَلْــنَ بذَاتِ ضال   تَنُــوشُ الــدَّانِيَاتِ مِنَ الـغُـصُــونِ

كما كثر اعتمادهم على المفعول المطلق وسيلة أخرى لنقل طرفى الصورة كقول المثقب العبدى [1] فى الحديث عن ناقته :

إذا مَاقُــمْــتُ أَرْحَــلُهَــا بِلَيْلٍ   تَأَوَّهُ آهــةَ الــرَّجُــلِ الــحَــزِين

وقول المرقش الأصغر [2] يصف فرسه :

يَجُمُّ جُمُـومَ الحِسى جلشَ مَضِيقُـهُ   وجَــرْدُهُ من تَحْــتُ غَيْلٌ وأَبْــطَحُ

وقول سلامة بن جندل [3] :

يَهْــوى إِذَا الخَيْلُ جازَتْــهُ وثَــارَ لهَــا   هُوِيَّ سَجْــلٍ مِنَ العَلْيَاءِ مَصْبُــوبِ

وقول المرقش الأكبر [4] :

تَعْــدُوْ إِذَا حُرِّكَ مِجْــدَافُــهــا   عَدْوَ رَبَــاعٍ مُفْــرِدٍ كالــزُّلَــمْ

وتقترب المسألة أحيانا إلى دائرة الصنعة اللفظية التى يحاول الشاعر من خلالها أن يبرز قدراته اللغوية ، فيأتى بالمصدر والمفعول المطلق مؤكدا الصورة التى يرسمها عن طريق هذا التكرار اللفظى ، كقول المثقب العبدى [5] .

تَهَــالَــكُ مِنْهَــا فى الـرَّخَـاءِ تَهَــالُكـاً   تَهَــالُــكَ إِحْــدَى الجُونِ حانَ وُرُودَها

ويظهر شغف الشعراء الجاهليين بهذه الصورة من التشبيه فيما نراه عندهم من ازدواج التشبيه ، أو ورود أكثر من تشبيه فى البيت الواحد ، وكأنه إعلان عن قدرات الشاعر على الجمع بين الصورتين ، ومن ذلك قول الحصين بن الحمام المرى [6] :

وأجْـرَدَ كالسِّـرحَـانِ يَضْـرِبُـهُ النَّـدَى   ومحبــوكــةً كالسِّيدِ شَقَّــاء صِلْدِمَـا

---

(١) المفضلية ٧٦ ص ٢٨٧ البيت ٣٥ .
(٢) المفضلية ٥٥ ص ٢٤١ البيت ١٩ .
(٣) المفضلية ٢٢ ص ١١٩ البيت ١٤ .
(٤) المفضلية ٤٩ ص ٢٢٩ البيت ١٠ .
(٥) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ البيت ١١ .
(٦) المفضلية ٤٩ ص ٢٢٩ البيت ١٠ .

ومن ذلك أيضا قول المرقش الأكبر في تصوير صفاء لون الثور [1] :

كأنّــه نضْــحُ يَمَــانٍ وبــاكْ أكْــرُع تَخْــنيفٌ كلون الـحُـصَـمْ

ومن ذلك أيضا قوله يصف جيش الغساسنة [2] :

فانْـقَضَّ مثْــلَ الـصَّــقْــرِ يَقْـدُمُـهُ جَيْشٌ كَغُــلَّانِ الـشُّــرَيْفِ لِهَــمْ

ومن مظاهر هذا الشغف بالتشبيه ما نراه أحيانا من وروده في أبيات متوالية حتى لتتحول اللوحة الى صفوف متواليه منه ، كما في قول المثقب العبدى [3] :

وأمْـكَـنَ أطْـرَافَ الأسِـنَّــةِ والـقَـنَـا يَعَــاسِيبُ قُودٌ كالشِّنَــانِ خُدودُهـــا
تَنَبَّــعُ مِنْ أعْـضَــادِهـــا وجُلودِهـــا حَميمًــا وآضَتْ كالحَمَــالِيجِ سُودُهــا
وطَــارَ قُشَــارِيُّ الـحَـدِيدِ كأنَّــهُ نُخَــالَــةُ أقْــوَاعٍ يَطِيرُ حَصِــيدُهَــا

ومن هذه اللوحات التى تعاقبت فيها التشبيهات وتزاحمت قول عبد الله ابن سلمة [4] :

أمْـسَـتْ بِمسْـتَـنِّ الـرِّياحِ مُفِيلَةً كالـوَشْمِ رُجِّـعَ فى اليَدِ المنْكُوسِ
وكــأنَّـمـــا جَرُّ الـرَّوَامِسِ ذَيْلَهَــا فِى صَحْنِهــا المَعْفُــوِّ ذَيْلُ عَرُوسِ
فَتَـعــدَّ عَنْـهَــا إذْ نَأتْ بِشِـمِــلَّةٍ حَرْفٍ كَعُـودِ القَـوْسِ غَيْرِ ضَرُوسِ
ولَقَــدْ غَدَوْتُ عَلىَ القَنِيصِ بِشَيْظَمٍ كالجِــذْعِ وَسَطَ الجَنَّــةِ المَغْـرُوسِ

ثم ترتقى العملية الفنية درجة أخرى فى سلم التشبيه ، فتختفى أداة التشبيه ليظهر ما يسميه البلاغيون القدماء « التشبيه البليغ » تحذف أداة التشبيه ووجه الشبه وتقترب الصورة بهذا من مستوى الاستعارة ، وهو أسلوب ينتشر أيضا فى المفضليات انتشارا

---

(١) المفضلية ٤٩ ص ٢٢٩ البيت ١١ .

(٢) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ البيت ٢٢ ـ الغلان : الأودية فيها شجر . الشريف : اسم موضع فى نجد . اللّهم : الذى يلتهم كل ما يمر به لكثرته وعزته .

(٣) المفضلية ٢٨ ص ١٤٩ الأبيات ٢٣ ـ ٢٥ .

(٤) المفضلية ١٩ ص ١٠٥ الأبيات ٢ ـ ٥ .

واسعا ، ومنه قول سلمة بن الخرشب الأنماري [1] فى تصوير سرعة فرسه :

فلَوْ أَنَّها تَجْرى عَلىَ الأَرْضِ أُدْرِكَتْ ولـكـنّـهـا تَهْـفُـو بِتِـمْثَـالِ طَائِـرِ

وكقول عوف بن عطية [2] مصورا عدوه فى فراره بالبقرة النافرة من الصائد :

ولـكّـنـهُ لجَّ فِى رَوْعَـةٍ فكـانَ ابـنُ كُوزٍ مَهـاةَ نَوَارَا

وربما استغلها الشاعر فى تصوير أكثر من جانب من جوانب حياته ، أو فى رسم صورة تتزاحم مشاهدها ، كما نرى فى قول المرقش الأكبر [3] :

الـنشْـرُ مِسْـكٌ ، والـوجـوُه دنَـا نِيرُ ، وأطـرافُ الـبَـنـان عَنَـمْ

وكما نرى فى قول عبد يغوث يصور شجاعته فى نصره وهزيمته معا [4] :

وقَـدْ عَلِمَـتْ عرسِى ملَيْكَـةُ أَنَّنى أنَـا الـلَّيْثُ مَعْـدُوًّا عَلَىَّ وعـادِيَا

ويتردد ظهور الأسد فى الصورة التشبيهية فى مجال الحديث عن الحرب على ما نرى مرة أخرى عند عوف بن عطية [5] :

وكـنَّـا بَهـا أَسَـدًا زَائِـرًا أبـىَ لا يحـاولُ إلا سِوَارَا [6]

وهكـذا يظهـر حرص شعـراء الجاهلية على التشبيه ، ومحاولة توسيع مجاله وتنويع أشكـاله فى التعامل مع أدواته أو المعالجة الفنية بدون استخدامها ، وقد رأينا من خلال حرص بعضهم على رسم لوحات فنية بمشاهدها ، يبرز التشبيه اللون الأساسى فيها ، وكأن الشاعر يعلن بذلك عن خصب طاقاته الفنية وبراعة خياله .

ثم ترتقى العملية الفنية خطوة أخرى ، فتتجاوز هذه الصورة البسيطة إلى صورة أكثر تفصيلا ، وأبعد خيالا ، وألصق بالفن . ويظهر التشبيه التمثيلى الذى يحاول فيه الشاعر

---

(١) المفضلية ٥ ص ٣٦ البيت ٨ .
(٢) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ البيت ٣٨ .
(٣) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ البيت ٦ .
(٤) المفضلية ٣٠ ص ١٥٥ البيت ١٤ .
(٥) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ البيت ٣٥ .
(٦) المفضلية ١١ ص ٦٠ البيت ٤ ، ٥ .

أن يستقصى جوانب الصورة ، ويجمع جزئياتها ، ليرسم لوحة كاملة تجمع بين التفاصيل والقدرة على الجمع والإيجاز فى وقت واحد ، وهو أمر نجد له أمثلة كثيرة جدا فى المفضليات ، كما فى هذه الصورة البديعة التى رسمها المسيب بن علس لثغر صاحبته وصفائه، حيث شبهه بخمر جيدة مزجت بماء جدول ارتفعت على ضفافه أعواد القصب ، أو ماء سحابة ممطرة أسقطته رياح الصبا اللينة (1) :

وَمَهَا يَرِفُّ كأنه إذْ ذُقْتَهُ عانِيَّةٌ شُجَّتْ بمَاءِ يَرَاعِ
أَوْ صَوْبُ غَادِيَةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبَا بِبَزِيلِ أَزْهَرَ مُدْمَجٍ بِسَيَاعِ

وكما نرى فى هذه اللوحة الطريفة التى رسمها بشامة بن الغدير لحركة ناقته فى سيرها السريع (2) :

كَأَنَّ يَدَيهَا إِذَا أَرْقَلَتْ وقَدْ جُزْنَ ثُمَّ اهْتَدَين السَّبِيلا
يدَا عَائِمٍ خَرَّ فِى غَمْرَةٍ قَدَ ادرَكَهُ المَوتُ إلاَّ قَلِيلا

ويتكرر التشبيه التمثيلى أحيانا فى القصيدة الواحدة إبرازا لقدرة الشاعر على الجمع والتصوير كما نرى فى قصيدة لمتمم بن نويرة يدل موضوعها وجوها على أنها جاهلية ، يصور فيها ناقته فى ارتفاعها وضخامتها بالقصر المشيد المرتفع :

بمُسجدَةٍ عَنْسٍ كأنَّ سرَاتَهَا فَدَنٌ تطِيفُ بِهِ النَّبِيطُ مُرَفَّعُ (3)

ثم يصورها بعد كلالها وتعبها بحمار الوحش الشديد الغليظ ، وقد انتابه التعب من مشقة الطريق حتى لتباريه فى السير أتان سيئة الطبع نفور على الرغم من حملها :

فكأَنَّهَا بعدَ الكَلاَلَةِ والسُّرَى عِلْجٌ تُغَالِيهِ قذُورٌ مُلْمِعُ (4)

ثم يصوِّر فرسه فيراه كالرائمْ الخالص البياض تطارده كلاب الصيد من كل جانب :

(1) المها . البلور ، يريد ثغرها . العانية : الخمر المجلوبة من عانة بالعراق والشطر الأخير وصف للإبريق .

(2) المفضلية ١٠ ص ٥٥ البيتان ٢٦ ، ٢٧ .

(3) المفضلية ٩ ص ٤٨ الأبيات ٥ - ٨ .

(4) الأبيات ٩ - ١٩ .

وكــأنــه فوتَ الــجَــوالِب جَانِئــاً رِئْمٌ، تَضَــايَفَـهُ كِلَابٌ، أَخْضَــعَ [1]

ونستطيع أن نرى مثلا قويا لهذا اللون التصويرى فى لامية المزرد المشهورة [2] :

صحا القلبُ عن سلمى وملَّ العواذِلُ ومــا كاد لأياً حبُّ سلمــى يُزايلُ

وهى قصيدة يدل جوها وموضوعاتها على أنها استلهام لحياة الشاعر الجاهلية ، ففى هذه القصيدة تتزاحم الصور التشبيهية وتتوالى بعضها فى إثر بعض كأنما كان الشاعر يقصد إليها قصدا لتحقق له ما يبتغيه لقصيدته من صنعة فنية . ففى المقدمة الغزلية تطل علينا هذه الصــور المتـوالية حيث يشبه عينى صاحبته بعينى بقرة ترعى وسط قطيع من البقر الوحشى فى رياض معشبة يجودها المطر ، ثم يشبه شعرها الأسود الذى صففته ضفائر طويلة بحيات سود لينة تتحرك فوق الرمال ، ثم يشبه ساقيها الممتلئتين بسياق البردى الذى ينمو فى جدول تنساب مياهه بين الشجر :

ليالىَ إذْ تَصْـبِى الـحـليم بِدَلِّـهَــا ومَشْى خَذِيل الـرَّجْـع فيه تَقَـاتُـلُ
وعَــيْنَــى مَهَــاةٍ فِى صُوَارٍ مرادهَــا رِيَاضٌ سَرَتْ فِيهَــا الغُيُوثُ الهَــواطِلُ
وأسْــحَــمَ رَيَّانِ الــقُــرُونِ كأَنَّــهُ أَسَــاوِدُ رَمَّــانَ السِّبَــاطُ الأَطَــاوِلُ
وتـــخــطُو عَلَى بَرْدِيَّتَيْنِ غَذَاهُــمَــا نَمِيرُ الـمِياه والعُيُونُ الغَــلَاغِــلُ [3]

ولا يكاد الشاعر ينتهى من مقدمته ليبدأ فخره حتى يعود مرة أخرى إلى هذا اللون التصويرى يحشده فى أبياته ، فيشبه صهيل فرسه بموسيقى تتردد فى مجلس شراب ، ويشبه سرعته بانقضاض عقاب أعدها صياد لصيده ، ثم يشبه وقفة جواده بخباء منصوب على مرتفع من الأرض ، كما يشبه بذنب متربص بفرائسه :

أجشُّ صُرَيْحِــىٌّ كأنَّ صَهِــيلَهُ مَزَامِيرُ شَرْبٍ جاوبـتـهــا جَلاجِــلُ

(١) البيت ٢٣ .
الجوالب : القوم يرصدهم أصحاب الخيل فى السباق ليصيحوا بها حثاً لها على الإسراع . الجانىء : المستمر فى عدوه . تضايفه الكلاب : أى تتضايفه إذا أخذت بجانبيه فجاءت من هنا ومن هنا . الأخضع : الذى طأطأ رأسه خضوعا لها .
(٢) المفضلية ١٧ ص ٩٣ .
(٣) الأبيات ٨ - ١١ . خزيل الرجع : أى ينقطع لبطء حركته . التقاتل : التثنى فى المشية . المراد : المرعى . الرمان : اسم مكان . الغلائل : المياه تجرى بين الشجر وهو مما فات المعاجم .

مَتَى يُرَ مَرْكُـوبًـا يُقَـلْ بَازُ قَانِصٍ   وفِـى مَشْـيِهِ عِنْـدَ الـقِيَادِ تَسَـاتُـلُ
تقـولُ إذَا أبْـصَـرْتَـهُ وهـو صَائِمٌ   خِبَـاءٌ على نَشْـزٍ أو السِّيدُ مَاثِـلُ (١)

وتتوالى التشبيهات التمثيلية فنرى قطيع الحمر الوحشية التى يطاردها « كذود عاث فيها مخايل (٢) » ونرى الجواد وقد مد عينيه إلى الأفق البعيد « كأنه موانىء ذعر فهو بالأذن خاتل (٣) » ، ونرى ضلوعه التى برزت لكثرة ما أجهده السير كأنها « سفيف حصير فرجته الروامل (٤) » ، ونرى ضلوعه مرة أخرى وقد ذهب لحمها عنها كأنها « قداح براها صانع الكف نابل (٥) » ، ونرى فرسه تتلفت يمينا ويسارا لشدة نشاطها « كما قلب الكف الألد المجادل (٦) » ، ونرى انطلاق جواده وانقضاضه على صيده كأنه « هوى قطاة أتبعتها الأجادل (٧) » ، ونرى مرة أخرى فرسه الضامرة كأنها ظبية ترعى نبات الصحراء الذى اخضر فى الصيف قبل أوانه (٨) . وينتقل الشاعر إلى وصف أسلحته ، وتنتقل معه طاقته التصويرية البارعة ، فإذا الدرع كظهر السمكة (٩) ، وإذا شعاع الشمس وهو يلمع فى جوانبها كأنه « مصابيح رهبان زهتها القنادل (١٠) » ، وإذا الترس تلمع كأنها الشمس تتراءى أشعتها بين غيوم متكاثفة سوداء (١١) ، وإذا الرمح اللين « كأنما تغشاه منباع من الزيت سائل (١٢) » ، وإذا هو مرة أخرى يهتز فى يد المقاتل « كما مار ثعبان الرمال الموائل (١٣) » وإذا سنانه الحاد « كأنه هلال بدا فى ظلمة الليل ناحل (١٤) » ، ثم تأخذ القصيدة فى الانحدار نحو نهايتها حيث يفتخر الشاعر بشعره لينتقل منه إلى وصف صياد فقير يكافح من أجل رزقه ورزق زوجته وصغاره ، وتنحدر طاقة الشاعر التشبيهية إلى نهايتها فيختفى التشبيه

(١) الأبيات ١٧ - ١٩ ، الصريحى : الفرس من سلالة صريح وهو أحد الخيل التى افتخر العرب بنسبة خيلهم إليها . التساتل : التتابع .
(٢) البيت ٢١ . (٣) البيت ٢٢ .
(٤) البيت ٢٤ سفيف حصير : أى نسيجه ، فرجته : جعلت فيه ثقوبا . الروامل : النساء اللائى ينسجن الحصير .
(٥) البيت ٢٦ . (٦) البيت ٣١ .
(٧) البيت ٣٣ الأجادل : ج . أجدل وهو الصقر .
(٨) البيت ٣٥ . (٩) البيت ٣٩ .
(١٠) البيت ٤٣ زهتها : أى أضاءتها (١١) البيت ٤٤ .
(١٢) البيت ٥٠ المنباع : السائل المتتابع السيلان .
(١٣) البيت ٥١ . مار : اضطرب . الموائل : الشديد الحذر الذى يلتمس النجاة .
(١٤) البيت ٥٢ .

ولا يظهر إلا فى بيت واحد يشبه فيه أثر هجائه بالشامة فى الوجه لا تزول مهما يحاول صاحبها غسلها [1] فى حين تبرز طاقة أخرى تتخذ من الاستعارة لونا فنيا يعتمد عليه الشاعر اعتمادا واضحا فى رسم صوره ، وهو لون ينتشر انتشارا واسعا فى هذا القسم الأخير من القصيدة [2] .

وترتفع هذه الطاقة الفنية إلى ذروتها حين يتخذ الشاعر من التشبيه التمثيلى مجالا لرسم صور متكاملة لجوانب الحياة التى استغلها فى عمليته الفنية ، وكأنما وجد فى المشبه به الذى استغله فى هذه العملية فرصة لإظهار براعته فى التصوير وقدرته على استكمال كل جوانب الصورة التى يرسمها . ولعل أقوى مثل لهذه الظاهرة الفنية فى ديوان المفضليات قصيدة علقمة بن عبدة الميمية المشهورة :

هَل مَا عَلِمْتَ ومَـا استَودعتَ مَكتُومُ   أَمْ حَبْلُهَـا إِذْ نَأَتْـكَ اليَوْمَ مَصْرومُ [3]

ففى هذه القصيدة مجموعة من اللوحات الرائعة رسمها الشاعر من خلال تشبيهاته مستغلا المشبه به للنفاذ منه إلى رسمها والإطالة فى عرضها ، والإلحاح على جزئياتها وتفاصيلها ، وإظهار البراعة فى رسم خطوطها واختيار ألوانها . ففى المقدمة الغزلية ، والشاعر يستهل قصيدته ، تلقانا اللوحة الأولى من هذه اللوحات حيث يستغل تشبيهه لدموعه التى تنهمر من عينيه بعد رحيل صاحبته عنه بدلو تجذبه ناقة لتروى الأرض بمائه ، فيمضى فى وصف السانية التى كان يستخدمها الجاهليون لدى ما يزرعونه فى المناطق الخصبة من باديتهم الفقيرة [4] . ولا يكاد الشاعر ينتقل إلى وصف ناقته حتى يستغل تشبيهه لها بالظليم فى رسم لوحة متكاملة غنية بالتفاصيل لحياته ، وهو يسرع فى يوم تكاثر فيه الغيم والمطر إلى صغاره التى خلفها وراءه ، وشغل عنها بالرعى فى أرجاء الصحراء المخضرة بالعشب مع مقدم الشتاء ، ويصف وصوله إليها قبل أن يحل الظلام حيث وجدها وقد أحاطت بها زوجته التى استقبلته فى نشوة غامرة فرحة بعودته فأخذا يتبادلان الغناء [5] :

---

(١) البيت ٦١ .
(٢) الأبيات ٥٣ - ٧٤ .
(٣) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ .
(٤) الأبيات ٨ - ١١ .
(٥) الأبيات ١٨ - ٣٠ .

جَتَّى تَلاَفَى وقَـرْنُ الشَّمْسِ مُرْتَفِعٌ ... أُدْحِىَّ عِرْسَيْنِ فِيهِ البَيْضُ مُرْكُـومُ
يُوحِى إلَيْهَـا بِإنْقَـاضٍ ونَقْنَقَـةٍ ... كَمَـا تَرَاطَنُ فِى أَفْـدَانِهَـا الـرُّومُ
صَعْـلٌ كَأَنَّ جَنَـاحَـيْهِ وجُـؤْجُـؤَهُ ... بَيْتٌ أطَـافَت بِهِ خَرْقَـاءُ، مَهْجُـومُ
تَحُـفُّـه هِقْـلَةٌ سَطْعَـاءُ خَاضِـعَـةٌ ... تُجِـيبُـهُ بِزِمَّـارٍ فيهِ تَرْنِـيمُ [1]

وتتـوالى اللوحات ، فتارة يطيل الشاعر فى رسمها ، وتارة أخرى يختصر تفاصيلها ويركز ألوانها على نحو ما نرى فى وصفه للظبى الذى يشبه به إبريق الخمر الذى يدور على الندامى فى مجلس شرابهم [2] :

كأَنَّ إبْـرِيقَـهُـمْ ظَبْىٌ عَلَى شَرَفٍ ... مُفَـدَّمٌ بِسَـبَـا الـكَـتَّـانِ مَرْثُـومُ
أبْـيَضُ أبْـرَزَهُ لِلضِّـحِّ رَاقِـبُـهُ ... مُقَـلَّدٌ قُضُـبَ الـرَّيْحَـانِ مَفْـغُـومُ

على هذا النحو كانت معالجة الشعراء للصورة الفنية من خلال التشبيه ، ويبقى بعد هذا أمر آخر يتصل بهذه المعالجة وهو المصادر التى استمد منها الشعراء مادتهم التصويرية وألـوانهم التى استخـدموها فى رسم صورهم . ومنذ البداية نستطيع أن نلاحظ أن هذه المصادر فى جملتها مصادر حسية مستمدة من البيئة التى يعيش فيها الشاعر ، وهى ظاهرة طبيعية فى الشعر الجاهلى الذى كان يجتاز فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربى الدور الحسى فى صناعته . وتتعدد هذه المصادر تعدد الزوايا التى ينظر منها الشاعر إليها ، وتختلف باختلاف الحواس التى يعتمد عليها فى إدراكه لها ، فنرى التشبيهات اللونية التى تصدر عن الحاسة البصرية كما فى قول علقمة مرة أخرى فى وصفه للثياب الملونة التى تكسو هوادج القافلة [3] :

---

(١) تلافى : تدارك . الأدحى : الموضع الذى تضع فيه النعامة بيضها . الانقاض والنقنقة : من أصوات الظليم . الأفدان : القصور . الصعلع : الخفيف الرأس . الخرقاء : المرأة غير الماهرة فيما تصنعه . المهجوم : المهدوم . الهقلة : النعامة . السطعاء : الطويلة العنق . الخاضعة : التى تميل رأسها للرعى . الزمار : صوت النعامة .

(٢) البيتان ٤٤ ، ٤٥ . المفدم : الذى شدت على فوهته قطعة من القماش ، لتعصر فيه الخمر . المرثوم : الذى كسرت فوهته .

(٣) المفضلية ١٢٠ البيتـان ٤ ، ٥ التـزبـديات : ثياب منسوبة إلى صانع مشهور فى العصر الجاهلى . العقل والرقم : ضربان من الوشى فيهما حمرة .

رَدَّ الإِمَاءُ جِمَالَ الحَيِّ فَاحْتَمَلُوا   فَكُلُّهَا بِالتَّزِيدِيَّاتِ مَعْكُومُ
عَقْلاً ورَقْماً تَظَلُّ الطَّيْرُ تَخْطَفُهُ   كأَنَّهُ مِن دَمِ الأَجْوَافِ مَدْمُومُ

وقول علقمة أيضا فى قصيدة أخرى له يصف لون المياه المتغيرة التى وصل إليها فى أعماق الصحراء [1] :

فأوردْتُهَا مَاءً كأَنَّ جِمَاجَةٌ   مِن الأجن حِنَّاءٌ معَاً وصَبِيبُ

وقول الشنفرى [2] :

حُسَامٍ كَلَوْنِ المِلحِ صَافٍ حَدِيدُهُ   جُرَازٍ كَأَقْطَاعِ الغَدِيرِ المُنَعَّتِ

ومنها ما يصدر عن حاسة اللمس ، كقول سلامة بن جندل مشبها صدر فرسه فى الملاسة بمداك الطيب [3] :

يَرْقَى الدَّسِيعُ إِلَى هَادٍ لَهُ تَبِعٍ   فِى جُؤْجُؤٍ كَمَداكِ الطِّيبِ مَخْضُوبِ

ومنها ما ينطلق من الحاسة السمعية معتمدا على الصوت كما فى قول علقمة مرة أخرى يصف أصوات الدروع فوق أجساد المقاتلين :

تَخَشْخَشُ أبدانُ الحَدِيدِ عَلَيهِمُ   كَمَا خَشخَشَتْ يُبْسَ الحِصَادِ جَنُوبُ [4]

وكما فى قول المرقش الأكبر يصف صوت البوم فى الصحراء [5] :

وتسمعُ تَزْقَاءً مِن البُومِ حَوْلَنَا   كَمَا ضُرِبَتْ بَعدَ الهُدوءِ النَّواقِسُ

ومنها ما ينطلق من الحاسة الشمية كما فى قول الشنفرى يصف طيب رائحة صاحبته [6] :

(١) المفضلية ١١٩ البيت ١٦ الصبيب : شجر بالحجاز يخضب به كالحناء .
(٢) المفضلية ٢٠ البيت ٢٦ .
(٣) المفضلية ٢٢ البيت ١٨ . الدسيع : حيث يلتقى العنق بالكاهل . الهادى : العنق . التبع : الطويل :
(٤) المفضلية ١١٩ البيت ٣٣ .
(٥) المفضلية ٤٧ البيت ٩ .
(٦) المفضلية ٢٠ البيت ١٣ ، ١٤ .

فبِتْنـا كأنَّ البيتَ حُجِّـرَ فوقَنَـا . بريْحَـانـة ريحَـت عِشَـاء وطـلَّتِ
بريحـانـةٍ من بَطْنِ حِلّية نوَّرَتْ . لَهَـا أَرَجٌ ما حولـهَـا غيرُ مُسنِتِ

وكما فى قول علقمة فى قصيدته الميمية يصف العطر الذى يفوح من أعطاف الظعائن [1] :

يحمِلْنَ أترجـة نَضْـح العَبِير بهَـا كأنَّ تطْيَابَـهَـا فى الأنـف مَشْمُـومُ
كأنَّ فَارَةَ مِسْـكٍ فِى مفَـارِقِـهَـا للبَـاسِطِ المُتَعَـاطِى وهْـوَ مَزْكُـومُ

ويقودنا أمر المصادر الحسية للصورة التشبيهية على هذا النحو إلى رؤية المسألة كلها من حيث ارتباطها بالبيئة الجاهلية ، وهو أمر له أهميته وخطره فى توثيق هذا الشعر الذى التـزم بواقعه التزاما واضحا ، فلم يكن الشاعر ليستقى صورته فى أكثر الأحيان إلا من صميم بيئته وما يعايشه من مقومات الحياة فيها .

ولذلك يمكن أن نرى معطيات الصورة التشبيهية من ثلاثة جوانب :

أولها : يتعلق بمعطيات البيئة الطبيعية بما فيها من حيوان ونبات وجماد ، ويتعلق **ثانيها** بتلك الحرف والصناعات التى كان العصر يعرفها ، **وثالثها** يظهر فى بروز الحضارة من حين إلى آخر فى بعض التشبيهات ، وهى حضارة لا نستطيع إنكار ظهورها فى هذا المجتمـع فى بعض صورهـا البسيطة . فى المستوى الأول نرى من حيوان الصحـراء فى التشبيهات الإبل ، وهى تقع مشبها فى أكثر الصور ، وترد فى الطرف الآخر ـ أعنى المشبه به ، الـظباء كما رأينا فى صورة الابريق عند علقمة بن عبدة [2] ، وقد تقع مشبها فيراها الشاعر كاللآلىء كما فى قول الحارث بن حلزة [3] يصف مشهدا من مشاهد الصيد :

ومُـدَامَـةٍ قَرَعْـتُـهـا بمُـدَامَـةٍ وظِبَـاءِ مَحْنِيَةٍ ذَعَـرْتُ بِسَمْحَـجِ
فكـأنَّـهُـنَّ لآلِـىءٌ وكـأنَّـهُ صَقْـرٌ يَلُوذُ حَمَـامُـهُ بالعَـوْسَـجِ

كما تظهر الحمـر والأتن والنعـام والبقـر والثور والأسد والخيل والكلاب والضباع والـذئاب والوعول والماعز والثعبان والثعلب والسمك . ومن الطيور نرى العقاب والنسر

(١) المفضلية ١٢٠ البيتان ٦ ، ٧ .
(٢) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ البيت ٤٤ ، ٤٥ .
(٣) المفضلية ٦٢ ص ٢٥٥ البيتان ٤ ، ٥ .

والصقر والقطا والحمام . ومن نباتات الصحراء نرى الحناء والصرف والأقحوان والأترجة والقصب والبردى والكرم والنخل والخروع والكراث . ومن مظاهر الطبيعة نرى الهضاب والجبال والكثبان والغدران والآبار وأحواض المياه والبحر والخليج والمطر والرياح والنعام والسحاب الشمس والقمر والنجوم والكواكب . ومن أدوات القتال : الرمح والترس والسيف والسهم والدرع والسرج . ومن أدوات الغناء والخمر : الربابة والدف والناقوس والدن والزق والإبريق والكأس والكوب . ومن أدوات الحياة : الدلو والسفود والنار والنخالة والحبل والمهارق ، أو الصحائف ، والجفان والجوابى والقدوم والرحل والزيت والحصير والخباء والملح والكير والقدر والقوارير والبلور والسندان والمطارق والغرابيل والأراجيح والهوادج والدمى .

ومن الواضح أن التشبيهات قد أدت وظيفة فنية واجتماعية معا إذ صورت متعلقات الحياة الاجتماعية على نحو ما رأينا ، كما كشفت بوضوح عن بعض الحرف التى شهدها المجتمع البدوى فى هذا العصر . ومن ذلك قول جابر بن حنى التغلبى مشيرا إلى الدف الذى كانت تستخدمه القيان عند الغناء :

وصَدَّتْ عَنِ المَاءِ الرواءِ ، لِجَوفِهَا دَوِيٌّ كَدُفِّ القَيْنَةِ المُتَهَزِّمِ [1]

وقول علقمة بن عبدة مشيرا إلى العود وأوتاره :

وضَاعَةٌ كَعِصِيِّ الشَّرْعِ جُؤْجُؤُهُ كَأَنَّهُ بِتَنَاهِي الرَّوْضِ عُلْجُومُ [2]

ومنه إشارة المرقش الأكبر إلى القلم :

الدَّارُ قَفْرٌ والرُّسُومُ كَمَا رَقَّشَ فى ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ [3]

ومنها إشارة بشامة بن الغدير إلى الزراعة والمياه :

فوقَفْتُ فِى دَارِ الجَمِيعِ وقَدْ جَالَتْ شُؤُونُ الرَّأْسِ بالدَّمْعِ [4]

---

(١) المفضلية ٤٦ ص ٢٠٨ البيت ٩ .
(٢) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ البيت ٢٤ .
الشرع : الأوتار . وعصيها : هو العود .
(٣) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ البيت ٢ .
(٤) المفضلية ١٢٢ ص ٤٠٦ البيتان ٤ ، ٥ .

كغُـرُوض فَيّاضٍ على فَلَجٍ   تَجْـرِى جَدَاوِلُـهُ عَلَى الـزَّرْعِ

وإشارة علقمة بن عبدة إلى دلو السانية وكير القين فى قوله :

فَالـعَـيْـنُ مِنِّـى كأَنْ غَرْبٌ تَحُطُّ بِهِ   دَهْمَـاءُ حَارِكُهَـا بالقتب مَحْـزُومُ (١)
قَدْ عُرِّيَتْ زَمنـاً حَتَّى اسـتَـطَفَّ لَهَـا   كِتْـرٌ كَحَـافَـةِ كِيرِ الـقَيْنِ مَلْمُـومُ

وهذا قليل من كثير من صور الحياة الجاهلية فى شتى جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والحربية والسياسية ، ولعل التشبيه هو الصورة التى استوعبت موقف الشاعر الجاهلى من هذه الأشياء كلها ، إذ ورد طرفا فيها سواء أكان مشبها أم مشبها به ، وهو فى الحالتين يكشف عن كثير من معطيات البيئة وطبيعة الحياة فيها .

وهكـذا جعل الشاعر الجاهلى كل ما يراه أداة للتصوير حتى الإنسان نفسه جعله مشبها به فى بعض تشبيهاته ، وهو أمر نراه مثلا عند الأخنس بن شهاب الذى اتخذ من الإماء السود فى بعض أعمالهن اليومية مادة لرسم صورة للنعام :

تَظَلُّ بِهَـا رُبْـدُ الـنَّـعَـامِ كأَنَّـهَـا   إِمَـاءٌ تُزَجَّى بِالـعَـشِىِّ حَوَاطِبُ (٢)

كما نراه عند المسيب بن علس حين شبه الناقة فى سرعة يديها تارة بلاعب كرة يتقاذفها بيديه ، وتارة أخرى بامرأة تحوك ثوبا وتبادر تمامه :

مَرِحَـتْ يَدَاهَـا للنَّـجَـاءِ كأَنَّـمَـا   تَكْـرُو بكَـفَّـى لَاعِـبٍ فِى صَاعِ
فِعْـلَ السَّـرِيعَـةِ بادَرَتْ جُدَّادَهَـا   قبـلَ الـمَسَـاءِ تَهُمُّ بالإِسْـرَاعِ (٣)

وأيضا عند ثعلبة بن صعير فى تشبيهه للنعامة ، وقد بسطت جناحيها على بيضها بامرأة من الحمس كشفت عن وجهها القناع :

(١) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ البيتان ٨ ، ٩ .
القتب : ما يوضع على سنام البعير كالإكاف . الكتر : السنام .

(٢) المفضلية ٤١ ص ٢٠٣ البيت ٣ . الربد : التى يختلط سوادها بالبياض .

(٣) المفضلية ١١ ص ٦٠ البيتان ١٣ ، ١٤ تكرو : تلعب بالكرة . الصاع : المنخفض من الأرض . الجداد : ما بقى من خيوط الثوب .

فَبَتَتْ عَلَيهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا   كالأَخْمَسِيَّةِ فِى النَّصِيفِ الخَاسِرِ [1]

ويظل لافتا للنظر فى هذه الصور التشبيهية أن ترد الحضارة مصدرا من مصادرها ، وإن لم تكثر الصور التى استلهمت هذا المصدر فى المفضليات ومن هذه الصور القليلة الصورة التى رسمها ثعلبة بن صعير لناقته ، وشبهها فيها بقصر ضخم شيده صاحبه بالآجر :

تُضْحِى إِذَا دَقَّ المَطِىُّ كأَنَّهَا   فَدَنُ ابنِ حَيَّةَ شَادَهُ بِالآجرِ [2]

ومنها أيضا الفضة التى تظهر عند عبد الله بن سلمة فى تصويره لفرسه :

تُعلَى عَلَيهِ مَسَائح مِن فِضَّةٍ   وتَرى حَبَابِ المَاءِ غَيْرِ يَبِيسِ [3]

كما تظهر عند سلمة بن الخرشب فى تصويره لفرسه أيضا :

كأَنَّ مَسِيحَتى وَرِقٍ عَلَيهَا   نَمَتْ قُرطَيْهِما أُذُنٌ خَذِيم [4]

وكذلك اللؤلؤ الذى يستغله الحارث بن حلزة فى صورته التى رسمها للظباء ، والتى أشرنا إليها من قبل :

فكأَنَّهُنَّ لآلِئٌ وكأَنَّهُ   صَقْرٌ يَلُوذُ حَمَامُهُ بالعَوْسَجِ [5]

ومنها تلك الصورة التى أشرنا إليها من قبل أيضا ، والتى رسمها المرقش الأكبر للبقر ، وشبهها فيها بجماعة من الفرس يمشون فى قلانسهم :

---

(١) المفضلية ٢٤ ص ١٢٨ ـ البيت ١٤ .

(٢) المفضلية نفسها ـ البيت ٨ .

(٣) المفضلية ١٩ ص ١٠٥ البيت ٧ .

(٤) المفضلية ٦ ص ٣٩ ـ البيت ١٠ .

المسيحة : السبيكة أوالصفيحة . الورق ، بكسر الراء : الفضة . الخذيم : المثقوبة . يقول أن المسيحتين صنع منهما قرطان علقا فى أذن مثقوبة .

(٥) المفضلية ٦٢ ص ٢٥٥ البيت ٥ .

أمسـتْ خَلاءً بعـد سُكّـانِـهـا مُقْـفِـرَةً ما إنْ بهـا مِنْ إرَمْ
إلاَّ مِنَ الـعِـينِ تَرَعَّـى بِهـا كالـفـارسـيِّينَ مَشَـوا فى الكُمَم [1]

من هذا العرض للتشبيه يتبين لنا إلى أى حد ارتبط الشعر الجاهلى بواقع حياته بكل دقائق هذا الواقع وجزئياته وتفاصيله ، فقد راح الشعراء يعتمدون عليه فى صورهم التشبيهية التى جاءت - نتيجة لهذه الواقعية - واضحة بعيدة عن المبالغة والغلو والتعقيد ، مما خدم المعنى فوضحها وزاد فى إثرائها وجلائها ، ومع هذا فقد أعمل الشعراء خيالهم حين حاولوا جمع الأطراف المتباعدة فى هذه الصور ، وهو جمع يكشف عن حرصهم على إبراز مهارتهم فى صياغة صورهم وعرضها ، وقد رأينا التشبيه يقع فى البيت الواحد فى أحيان كثيرة ، وقد يتجاوز ذلك فيقع أحيانا فى البيتين فيربطها موضوعيا وتصويريا ، وقد يقع فى أحيان أخرى أكثر من تشبيه فى البيت الواحد ، وربما تلاحقت التشبيهات وتتابعت لتتحول إلى معرض من معارض الفن الزاخرة باللوحات الفنية المتعددة ، ثم تصل الظاهرة الفنية إلى أقصى مداها حين يتحول التشبيه إلى عمل تصويرى متكامل ، يستغل فيه الشاعر الطرف الآخر منه لينفذ إلى رسم لوحات فنية غنية بالتفاصيل ، والجزئيات ، يتراءى فيها المشبه به كأنه موضوع مستقل يقف عنده الشاعر ، ويفرغ له ، ويوفيه حقه من القول .

(٢)

الصـــورة الاستعـــارية

ولم يقف العمل الفنى عند شعراء المفضليات عند هذا اللون من التصوير وإنما تجاوزه إلى ألوان أخرى أحسن الشعراء استخدامها فى رسم صورهم الفنية ، وهى ألوان تمثل خطوة متقدمة فى صناعة الصورة ، ومرحلة تالية لمرحلة التشبيه التى احتلت المكانة الأولى من صورهم . وتكشف عن طبيعة قدراتهم الخيالية التى ساعدتهم على خلق الصورة الشعرية من خلال أكثر من أداة .

(١) المفضلية ٤٩ ص ٢٢٩ البيتان ٣ ، ٤ .

وأهم هذه الألوان اللون الاستعارى أو التشخيص الذى أثرى القصيدة الجاهلية وأضـاف إليها بعدا فنيا جديدا يتقدم بها خطوات نحو اكتمال الصورة الفنية ونضجها . ولـلاستعـارة أو التشخيص مكـانتهـا فى الشعـر مما شغـل النقاد بدراستها وبيان طبيعتها ووظيفتها ، وإذا قلنا فى التشبيه أن ثمة فاصلا بين طرفيه فإن هذا القول يتحدد فى الاستعارة أو يزول ، إذ تتحول عملية الربط بين طرفى الاستعارة إلى عملية نفسية تتصل باحساس الشاعر وموقفه النفسى من الطرفين ، « فقيمة الاستعارة ليست فى أن تقدم لنا علاقات حسية ، وإنما فى أن تقدم علاقات نفسية تكشف عن انفعالات الشاعر ، وتحاول ضبطها وتحديدها وإبراز ما فيها من خصوصية [1] » . وهنايصبح من الضرورى أن نرى كيف وظف شعـراء المفضليات الاستعـارة ، وإلى أى مدى انـطلقت عندهم من واقع نفسى مفهوم وواضح كما انطلقت من واقعهم الاجتماعى .

وقـد تحددت وظيفة الاستعارة عند بعض القدماء من زاوية أخرى ، فقد حددها أبو هلال فى الصناعتين بأنها التحسين والتنسيق والتوضيح ، وهو أمر ينبغى أن تتعداه إلى دورها الطبيعى فى هذا الأداء النفسى . وبهذا تظهر الصلة بين التشبيه والاستعارة ، إذ أن الفن يقـرب عن طريقهما جميعا بين الأمور المتباعدة ليصل من هذا التقريب إلى الإقناع الفنى ، وكلاهما يعتمد على تركيب الشىء وتمثيله وعرضه علينا بدلا من أن نبحث عنه ونقـدره خارج دائرة الفن . بالإضافة إلى ما يبثه الشاعر فى الصورة من مشاعر وعواطف وانفعالات . وقد وقفت رؤية بعض القدماء للاستعارة على أنها شكل متقدم من التشبيه ، أو هى أكثر منه بلاغة ، فذهب عبد القاهر إلى أن بلاغة الاستعارة لا ترجع إلى المبالغة التى تحدث عنها النقاد من قبله ، فالاستعارة تقتضى حقا قوة الشبه وعدم تميز المشبه من المشبه به [2] . ويرى الآمدى أن أول شرط للاستعارة الجيدة هو المناسبة بين المستعار والمستعار له ، وتكون هذه المناسبة قربا أو تشابها أو علاقة ما يقبلها الذوق العربى الذى تعود صلات خاصة وعلاقات معينة بين الأشياء ، لا أن تكون بعيدة غير مناسبة فتبدو ممجوجة ، فيها التفاوت والإغراب فتنفر بدلا من أن تربط وتدعم بين المعانى [3] .

ومن الواضح أن مصطلح الاستعارة قد تغيرت مفاهيمه أو دخلته إضافات عبر تاريخ البـلاغـة الـطويل ، ولكنهـا دارت جميعـا حول اعتبـارها بديلا عن معنى حرفى حينا ،

(١) محمد عبد الهادى محمود : نظرية الصورة الشعرية (رسالة دكتوراة) ص ١٠٩ .
(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ٣١٠ .
(٣) محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربى / ١٨٦ .

أو اعتبارها نوعا من المقارنة حينا ثانيا ، أو النظر إليها على أنها نوع من التفاعل حينا ثالثا . وهي في هذه الحالات جميعا تقترب من التشبيه وتتجاوزه في قيمتها التصويرية ، « فالاستعارة شأنها شأن التشبيه سواء بسواء بحيث تكون وسيلة لمعرفة غير المعروف ، وكشف انفعال الشاعر وتجربته . ومن هنا فالجامع في الاستعارة يجب أن يكون مشابهة الواقع النفسي للمستعار له مع الواقع النفسي للمستعار منه [1] » ويظل الفرق بينهما قائما ـ كما يقول تشارلتن ـ في أن التشبيه يحتفظ للمشبه والمشبه به بذاتيتهما ، فكل ما يفعله هو أن يربط الصلة بينهما ، وأما الاستعارة فتدمج الواحد في الآخر وتجعلهما شيئا واحدا ، فالتشبيه أقرب إلى تصوير الواقع ، أما الاستعارة فأمعن في الخيال ؛ لأنها تطمس الأشياء طمسا وتستبدل بها أشباهها [2] . ومن هذا المفهوم يوزع تشارلتن التشبيه على العصور « الاتباعية » التي يكون فيها الشعراء أقل حدة في الخيال وأكثر انصياعا لاحكام العقل والمنطق . ويجعل الاستعارة أكثر شيوعا في العصور « الابتدائية » التي يشطح فيها الخيال ويجمح فلا يكون للعقل عليه سلطان .

وهو توزيع غير دقيق ، بل إن واقع الشعر الجاهلي في المفضليات ينقضه حيث ترد الاستعارة متجاورة جنبا إلى جنب مع التشبيه فتزول الفواصل المصنوعة بهذا الشكل ، ليصبح حديث الشاعر التصويري من خلال التشبيه أوالاستعارة منطلقا من ملكة خيالية واحدة ، وظروف حياة واحدة ، ويبقى الفارق بينهما في الجهد الفني المبذول ، ودرجة التخيل التي تظهر في كل منهما . وقد آمن بعض النقاد العرب بهذا الفاصل الكمي فوضعوا حدا للاستعارة تصلح فيه « فإذا تجاوزته فسدت وقبحت [1] وهذا الحد مرتبط بمدى قرب الاستعارة من التشبيه في التعامل مع الواقع والحقيقة ، أو تجاوزهما والخروج عليهما » .

وهكذا اتفق علماء البلاغة والنقد على أن الاستعارة نقل اللفظ أو التعبير من مدلول أو معنى معين إلى مدلول أو معنى جديد ، وتفاوتوا في تقدير مجال الاستعارة ودرجاتها حسب صلة طرفيها أو قرب أحدهما من الآخر أو بعده عنه ، فوقف الآمدي في جانب الوضوح والقرب فيها ، بينما رأى عبد القاهر مجالها في الإغراب والغموض ، وتعب الذهن في البحث عن جوانبها ، وانتهى فريق ثالث إلى محاولة التوفيق بين الاتجاهين كابن الأثير ، إذ رأى في

---

(١) محمد عبد الهادي : نظرية الصورة الشعرية / ٥٣١ .
(٢) تشارلتن : فنون الأدب / ٨٢ .
(٣) الآمدي : الموازنة ١/ ٢٤٢ .

القرب والوضوح جمالاً ، كما أن فى البعد والغموض جمالا ، والتوسط فى الحالين أعدل والمعول بعد هذا على الذوق [1] . والمهم أن الشاعر الجاهلى قد عالج فنه من خلال الصورة الاستعارية ، كما لجأ من قبل إلى الصورة التشبيهية بأنواعها المختلفة ، لذلك يصبح من قبيل الاتهام غير العادل أن تقتصر القدرة على تشخيص المعانى على عصر « البديع والتعقيد ، حيث أسرف الشعراء فى المقابلة بين الظواهر الخارجية والحالات الداخلية التى تعترى النفس البشرية [2] » .

ويصبح هذا القول فى حاجة إلى إعادة نظر ، وإلى محاولة تلمس أبعاد التشخيص أو الصورة الاستعارية عند شعراء المفضليات ، لنرى منها كيف تظهر فى قصائدهم ، ولننظر فى لامية المزرد [3] التى رجحنا أنها جاهلية لنرى كيف تنتشر الصور الاستعارية فيها منذ أبياتها الأولى :

صَحَا القلبُ عن سلمى وملَّ العواذلُ ... ومـا كادَ لأياً حبُّ سَلمـى يُزايلُ
فُؤَادِىَ حتَّـى طَارَ فَىُّ شَبِـيبَـتِـى ... وحتَّى عَلاَ وخْطٌ مِنَ الشَّيْبِ شَامِـلُ
فَلاَ مَرْحبـاً بالشَّيبِ مِن وَفـدِ زَائِـرٍ ... متَى يَأْتِ لا تُحْجَبْ عَليهِ المَدَاخِلُ [4]

فالقلب يصحو ، والحب يزايله ، وفىُّ الشباب يطير ، والشيب زائر يأتى وتفتح له الأبواب . ثم تتوالى الصور الاستعارية بعد ذلك على امتداد القصيدة ، فالحرب تكشر عن أنيابها ، والرماح ترتوى وتنهل من دماء الأعداء ، والحرب تحمل وتلد ، وأهوالها تمد أعناقها :

فَمَـنْ يَكُ مِعْـزَالَ الـيَدَيْنِ، مَكَـانُـهُ ... إِذَا كَشَـرَتْ عَنْ نَابِهَـا الحَـرْبُ خَامِـلُ
فقَـدْ عَلِمَـتْ فِتـيانُ ذُبْـيَانَ أَنَّـنِـى ... أَنَـا الفـارِسُ الحَـامِى الـذِّمَـارَ المُقَـاتِلُ
وأنِّـى أَرُدُّ الـكَبْشَ والـكَبْشُ جَامِـحٌ ... وأَرْجِـعُ رُمْـحِـى وَهْـوَ رَيَّانُ نَاهِـلُ
وعِنـدى إِذَا الحَـرْبُ العَـوانُ تَلَقَّحَتْ ... وأبْـدَتْ هَوَادِيهَـا الخُـطُوبُ الـزَّلاَزلُ
طُوَالُ الـقَـرَا قَدْ كَادَ يَذهَـبُ كَاهِـلاً ... جوَادُ المَدَى والعَقْبِ، والخَلْقُ كَامِلُ [5]

---

(١) محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربى / ٤٨ .
(٢) ايليا حاوى : فن الشعر الخمرى / ٢٨٠ .
(٣) المفضلية ١٧ ص ٩٣ .
(٤) الأبيات ١ ، ٢ ، ٤ .
(٥) الأبيات ١٢ - ١٦ .

ويلى هذه اللوحة الاستعارية صورة تشبيهية للفرس :

أجَشُّ صُرَيْحِـيٌّ كأنَّ صَهِـيلَه ... مَزاميرُ شَرْبٍ جاوبتهـا جَلاجِـلُ (1)

ثم تتوالى الصور متراوحة بين الصورة الاستعارية والصورة التشبيهية تراوحا يكشف عن تداخل عناصر التصوير ومستوياته بين الاستعارة والتشبيه ، ما دامت الصورتان تؤديان وظيفتها في العملية الفنية وهى إبراز ما يريده الشاعر من نقل أفكاره وأحاسيسه عن طريق التصوير .

وهذا التراوح بين الصورتين يظهر فى طائفة من المفضليات ، ولكن بقدر ما يكثر ورود الصور الاستعارية فيها ، فإنها لم تنل حظ التشبيه من حيث الكثرة ، وذلك لأن التشبيه - كمرحلة أولى من مراحل التصوير - من الطبيعى أن يظهر بهذا الشكل المفرط ، بينما تحددت حركة الاستعارة وقل دورانها بسبب ارتباطها كظاهرة فنية بمرحلة من مراحل النضج الفنى فى الشعر الجاهلى ، ولذلك نجدها تنتشر عند المتأخرين من الشعراء أكثر من انتشارها عند المتقدمين الذين نستطيع أن نرى صورا منها فى بعض قصائدهم . على نحو ما نرى فى هذه الصورة التى رسمها الأسود بن يعفر للمصير المحتوم الذى ينتظره :

إنَّ الـمَـنِـيَّةَ والـحُـتـوفَ كِلاَهُـمَـا ... يُوفِـى الـمَـخَـارِمَ يَرقُـبَـانِ سَوَادِى
لَنْ يرضَـيا مِنـى وفَـاءَ رَهِـينَـةٍ ... مِن دُونِ نَفْسِى طَارِفِى وتِـلاَدِى (2)

وكذلك فى هذه الصورة التى رسمها المرقش الأكبر لتقلب الحياة بالإنسان :

أنـاسٌ كلَّمـا أخْـلَقْـتُ وَصـلاً ... عَنَـانِـى مِنْـهُـمْ وَصْـلٌ جَدِيدُ (3)

وأيضا صورة الظعائن التى تتراءى له طافية فوق رمال الصحراء :

لِمَـن الـظُّعـن بالـضُّـحى طَافيات ... شبْـهُهـا الـدَّوْم أو خلايا سفين (4)

وتحتفظ المفضليات له بمقطوعة من ثلاثة أبيات بنيت كلها بناء استعاريا :

هَلْ يَرْجِـعَنْ لِى لِمَّتِى إنْ خَضَبْتُهَـا ... إلى عَهْـدِهَـا قبـلَ المَشِيبِ خِضَابُهَا

(1) البيت 17 .
(2) المفضلية 44 ص 215 البيتان 6 ، 7 .
(3) المفضلية 47 ص 223 البيت 11 .
(4) المفضلية 48 ص 227 البيت الأول .

رأَتْ أقْحُوَانَ الشَّيبِ فَوقَ خَطِيطَةٍ ... إذَا مُطِرَتْ لَم يَستَكِنَّ صُؤابُهَا
فإنْ يُظْعِنِ الشَّيْبُ الشَّبَابَ فَقَدْ تُرَى ... بهِ لِمَّتِى لم يُرْمَ عَنْهَا غُرَابُهَا [1]

وليس من شك فى أن هذا البناء الاستعارى قد أثرى الصورة الشعرية الجاهلية أكثر مما جنى عليها كما ذهب إلى ذلك بعض المعاصرين حيث يقول « ومن جرائر التشخيص أنه حدد الخيال والتصوير وربط الذهن بمشخصات مادية ، فلم تتح للشاعر أن ينطلق فى تصوير المعنويات كالحب والسماحة والوفاء والمروءة وغيرها تصويرا شاملا عاما بحيث يعالج الفكرة نفسها غير مرتبطة بمشخصات أو صور فى بيئة محددة [2] » .

وهى دعوى يردها واقع التشخيص عند شعراء الجاهلية الذى رأيناه يكشف عن واقعهم النفسى ، وهم يحاولون من خلاله ترجمة عواطفهم وإخراجها إلى حيز الوجود ، ولا شك أن حديثهم التصويرى جاء أوقع من الحديث المباشر ، وليس صحيحا ما يدعيه من أنه حدد انطلاقهم فى تصوير المعنويات ، فواقع الشعر الجاهلى بما وقف عنده من تصوير النفس الانسانية فى حديث الحب والموت ، وتصوير الخواطر والأفكار العقلية فى حديث الحكمة ، يؤكد بعد هذه الدعوى عن الحقيقة ، ويواصل الدكتور الجبورى اتهامه للتشخيص بأن ارتباطه بالنزعة المادية الحسية جعل الصور تتكرر لأن الظواهر الحسية متعلقة بالصحراء ، ومشاهدها محدودة متشابهة [3] وهى دعوى أخرى يردها أن هذا هو شأن الشاعر فى أى بيئة يختار منها شريحة من شرائح الواقع ليصدر صورته عن هذا الاختيار ، وهو الأمر الذى سلكه الجاهلى حين اختار من واقعه وحاول أن يخصص اختياره بطبيعة تصويره من تشخيص وغيره من أدوات التصوير .

★ ★ ★

---

(١) المفضلية ٥٣ ص ٢٣٦ .
(٢) د . يحيى الجبورى : الشعر الجاهلى خصائصه وفنونه / ص ٩٤ .
(٣) الشعر الجاهلى ، خصائصه وفنونه ص ٩٦ .

(٣)

الصـــورة الرمـــزية
(الكنـــاية)

وكما عبر الجاهليون ـ على هذا النحو بالصور التشبيهية والاستعارية ظهرت عندهم الكنـاية ، وهى أسلوب من التعبير يعتمد على الايجاز والايحاء والرمز ، ويدل على براعة الشاعر فى صياغة معانيه فى عبارة موجزة لها دلالتها وإيحاؤها ، مما يضفى على الشعر طابعا جماليا لا يهيئـه له الأسلوب المبـاشر . وقد فرق علماء البيان بين الحقيقة والمجاز والكناية انطلاقا من احساسهم بدور المجاز أو الكناية فى الأداء الفنى التصويرى ، فالحقيقة عندهم هى الكلمة المستعملة فيما وضعت له فى اصطلاح يتم به التخاطب ، والمجاز ما استعمل فيما لم يكن موضوعا له ، ويدخل التشبيه والاستعارة طبعا فى دائرة المجاز . ويكتمل الموقف عندهم بالكناية لأنها هى الأخرى أسلوب غير مباشر ، إذ أنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلى ، وهى تتفاوت عند السكاكى إلى تعريض وتلويح ورمز وإشارة ، وهذه أقسام تتداخل وتختلف باختلاف الاعتبار من الوضوح والخفاء وقلة الوسائط وكثرتها [١] .

ومما لا شك فيه أن شعراء الجاهلية قد ارتبطوا بواقعهم ، وهو أمر لا يتناقض مع حرص بعضهم على المجاز الذى يزيد بلا شك هذا الواقع تأكيدا وتصويرا . وعلى هذا فإن رؤية البـلاغيين للمجـاز على أنـه أبلغ من الحقيقة لا تنفى هذا الحرص على الواقع بل تؤكـده ، إذ أن الاتجـاه العام للعصر كان الحرص على الحقيقة ، وكان الرمز وسيلة فنية لكشف وقع هذه الحقيقة على النفس ، فأراد الشعراء أن ينطلقوابها إلى الخارج بغير ألفاظهم المعهودة ، وانتقل اللفظ عندهم من مجرد الوقوف عند المعنى المراد بدلالته إلى الإفادة مما يمكن أن يلوح به أو يشير إليه ، وهو أمر يرتبط بأحاسيس الشاعر ومشاعره الداخلية ، وقد جاء فى تعريف ابن رشيق للرمز أن « أصل الرمز الكلام الخفى الذى لا يكاد يفهم ، ثم استعمل حتى صار كالاشارة [٢] » .

---

(١) انظر مفتاح العلوم للسكاكى .
(٢) العمدة ١/٣٠٦ .

وقد لجأ شعراء المفضليات إلى ذلك الرمز أو التكنية عما يريدون التعبير عنه متعلقين بسبب أو أكثر بواقعهم الاجتماعى ، على نحو ما نرى فى قول الجميح يصف الرمح ، متخذا من أسلوب الرمز وسيلة فنية له ، فإذا الرمح غاضب حانق مغيظ شديد النهم إلى اللحم كناية عن شدة وقعه وبالغ أثره فى أجساد الأعداء :

فِى كفِّهِ لدنة مُثَقَّفَةٌ ‏ ‏ ‏ فيهَا سِنَانٌ مُحْرَّبٌ لَحِمُ (١)

وفى مفضلية الحصين بن الحمام الميمية (٢) نراه يستغل ألوانا من الطبيعة فى رسم صورته الرمزية ، فيكنى عن شدة القتال وعن المعركة بظهور الكواكب فى النهار الذى أظلم من كثرة ما غشيه من غبار الحرب :

ولمَّا رَأَيْتُ الوُدَّ ليسَ بِنَافِعِى ‏ ‏ ‏ وأَنْ كَانَ يَوماً ذَا كَوَاكِبُ مُظْلمَا
صَبْرنَا وكَانَ الصبرُ فينَا سَجِيَّةً ‏ ‏ ‏ بأسيافِنَا يَقْطَعْنَ كفًّا ومِعْصَما (٣)

ومرة أخرى يعود إلى الكناية متخذا من بعض مظاهر الحياة البدوية مادة يرمز بها إلى العزة والقوة .

أَثَعْلَبَ لو كنتُم مَوَالِىَ مِثْلِهَا ‏ ‏ ‏ إِذَنْ لمنَعْنَا حَوضَكُمْ أَنْ يُهدَّما (٤)

وفيها يكنى الشاعر بالصورة عن فقر البادية وجدبها وقسوة العيش فيها ، كما رآها سلامة بن جندل حين تصورها وقد شابت لبياضها من الجدب والصقيع وغطاها التراب الذى تراكم عليها حتى انتفخ لبعد عهدها بالابل التى تتمرغ فوقها :

كنَّا نَحُلُّ إِذَا هبَّتْ شآمية ‏ ‏ ‏ بكل وادٍ حطيبِ الجوفِ مَجْدُوبِ
شِيبِ المَبَارِكِ مدروسٍ مدافِعُهُ ‏ ‏ ‏ هَابِى المَرَاغِ قَلِيلِ الوَدْقِ مَوْظُوبِ (٥)

---

(١) المفضلية ٧ ص ٤١ البيت ٧ ـ المحرب : الغاضب . المغيظ اللحم : النهم إلى اللحم .
(٢) المفضلية ١٢ ص ٦٤ .
(٣) البيتان ٤ ، ٥ .
(٤) البيت ١٧ .
(٥) المفضلية ٢٢ ص ١١٩ ـ البيتان ٣٤ ، ٣٥ . حطيب الجوف : كثير الحطب لجدبه . مدروس مدافعه : أى أن مجارى الماء فيه قد درست . هابى المراغ : منتفخ التراب لم يتمرغ عليه بعير من عهد بعيد . الموظوب : الذى واظبت عليه السنون المجدبة .

وربما استجابت الكناية لرغبة الشاعر فى أن يخرج من طاقات اللغة ما يوحى بتعظيم صفة أرادها ، على نحو ما نرى عند ثعلبة بن صعير عندما صور أصحابه كراما فى نفوسهم ، كرماء فى حياتهم ، من خلال هذه الصورة المعبرة الموحية التى نراهم فيها « بيض الوجوه » و « سبطى الأكف » وأيضا « لا تذم لحامهم » :

أسُمَىَّ ما يُدريكِ أن رُبَّ فتيَةٍ   بيض الوُجوه ذَوِى نَدًى ومآثِر
حَسَنِى الفُكاهَةِ لا تَذَمُّ لِحَامُهُمْ   سَبِطِى الأَكُفِّ وفِى الحُروبِ مَسَاعِرِ (1)

وقد أدى ارتباط بعض الصفات عندهم بظواهر معينة فى حياتهم إلى ترددها فى شعرهم ، وكأنها إشارات متفق عليها توحى بها وترمز إليها ، على نحو ما عرف عندهم من إشعال النيران ليلا ليهتدى بها المسافرون استعدادا لاستضافتهم وإكرامهم ، وكذلك زجر كلابهم حتى لا تحول دون هذه الضيافة ، يقول عوف بن الأحوص :

ومستنبحٍ يَخْشَى القَوَاءَ ودُونَهُ   من الليل بَابَا ظُلمةٍ وسُتُورُها
رفعتُ له نَارى فلمَّا اهتدَى بِهَا   زجرتُ كِلَابى أن يَهِرَّ عَقُورُهَا (2)

كما أخذوا من بيئتهم صورة الحبل المفتول دلالة على شدة الأمور وجدها كما فى قول عوف بن الأحوص فى القصيدة نفسها :

وكعبٌ فإنِّى لابنُهَا وحَلِيفُهَا   وناصِرُهَا حيثُ استَمَرَّ مَرِيرُهَا (3)

ومن الحس الاجتماعى إلى الحس الفردى نرى الأسود بن يعفر يكنى عن استقرار شيخوخته بلين قياده ، وعن حيوية شبابه بلين جيده ، صورتان تشتركان فى الصفة وتختلفان فى الموصوف ، فتتجهان اتجاهين متباعدين أحدهما إلى الشيب ، والآخر إلى الشباب :

إمَّا تَرَيْنِى قَدْ بلِيتُ وفَاضَنِى   ما نِيلَ مِن بَصرى ومِن أَجْلَادِى
وعَصَيْتُ أَصْحَابَ الصَّبَابةِ والصِّبَا   وأطَعْتُ عاذلَتى ولانَ قِيَادى

---

(1) المفضلية ٢٤ ص ١٢٨ البيتان ١٥ ، ١٦ . بيض الوجوه : كناية عن كرم النفس . واللحام : جمع لحم ، وقوله : « لا تذم لحامهم » كناية عن جودهم وسخائهم وقوله « سبطى الأكف » أى أن أكفهم مبسوطة ، كناية أخرى عن الجود والسخاء .

(2) المفضلية ٣٦ ص ٢٧٦ البيتان ١ ، ٢ .

(3) البيت ١٦ .

فلقــد أرُوحُ على الـتِّجَـارِ مُرَجَّـلا   مَذلاً بِمَـالِـى لِيِّنـاً أجْـيَادِى [1]

ومن بين هذه الصفـات تبرز طائفة من الكنايات أخذت فى الشعر الجاهلى شكل القوالب الثابتة ، وأصبحت تمثل دلالات محددة تعارف عليها العرب ، لأنها ترتبط ببيئتهم الطبيعية التى يعيشون بينها ، وتصدر عن واقع حياتهم الاجتماعية ، وما اصطلحوا عليه فيها من عادات وتقاليد . وقد ذكر البلاغيون القدماء طائفة منها ، أداروا حولها بحوثهم البلاغية ، واتخذوا منها شواهدهم فى دراستهم للكناية . ومن أشهرها عندهم وأكثرها دورانا « جبان الكلب » و « مهزول الفصيل » كناية عن الكرم ، و « بعيدة مهوى القرط » كناية عن الجمال ، و « طويل نجاد السيف » كناية عن الشجاعة .

وقـد وردت فى المفضليات طائفـة غير قليلة منها ، فوردت فى شعر المرقش الأكبر « عظام الجفان » كناية عن الكرم ، وذلك فى قوله مفتخرا بقومه :

عِظَامُ الـجِفَــانِ بالعَشِيَّات والضُّحى   مَشَــايِيطُ للأبـدانِ غير التَّـوَارِفِ [2]

ووردت فى شعر المثقب « مترع الجفنة » كناية أيضا عن الكرم ، وذلك فى قوله يمدح صاحبا له :

مُتْــرَعُ الـجَـفْـنَـةِ رِبْـعِـىُّ الـنَّــدَى   حَسَــنٌ مَجْـلِسُــهُ غيرُ لُطَمْ [3]

ووردت فى شعر بشر بن أبى خازم « مسترخى النجاد » كناية عن الشجاعة وهى تشبه الكناية المشهورة عند البلاغيين « طويل نجاد السيف » وذلك فى قوله مفتخرا بفرسان قومه :

مِن كل مُسْتَــرخِى النِّجَــادِ مُنَـازِلٍ   يَسْـمُــو إلى الأقْــرَانِ غير مُقَلَّمِ [4]

واتخذ الجميح من وصف عنان فرسه بالسرعة كناية عن سرعتها :

لو خافَــكُــم خالــدُ بنُ نَضْـلَةَ نجـ   ـتـه سَبُــوحٌ عِنَــانُــهَـا خَذِمُ [5]

(١) المفضلية ٤٤ ص ٢١٥ الأبيات ١٨ - ٢١ .
قوله « مذلا بمالى » يريد أنه يظل بماله حتى ينفقه . والأجياد : جمع جيد .
(٢) المفضلية ٥٠ ص ٢٣١ البيت ١٤ .
مشاييط للأبدان : أى يعرضون أبدانهم للحروب . التوارف : المترفون .
(٣) المفضلية ٧٧ ص ٢٩٤ البيت ١٥ المترع : الملآن .
(٤) المفضلية ٩٩ ص ٣٤٥ البيت ١٣ . النجاد : حمائل السيف .
(٥) المفضلية ٧ ص ٤١ البيت ٥ . الخذم المسرع .

واتخذ أفنون التغلبى من « خلع الرش » كناية عن إهمال قومه له وتخليهم عنه ، كما اتخذ من « أرساغ الخيل وحوافرها » كناية أخرى عن السقوط والتردى إلى مستوى السفلة من الناس :

قَد كنتُ أسبقُ مِن جَارَوْا عَلَى مَهَلٍ ... مِنْ وُلْـدِ آدمَ مَالَـمْ يَخـلَعُـوا رَسَنى
فالُـوا عَلى ولَـمْ أمـلِكْ فَيالَـتَـهُـمْ ... حتَّى انتَحَيْتُ على الأرْسَاغِ والثُّنَنِ (١)

كما اتخذ تأبط شرا من قرع السن كناية عن الندم ، وذلك فى قوله مفتخرا بفضائله التى تنكرها عليه عاذلته ، والتى سوف تندم عليها حين تتذكرها بعد فوات الأوان :

لتَـقْـرعِـنَّ علىَّ الـسِّـنَّ من ندمٍ ... إذَا تذكـرتِ يومـاً بعضَ أخْلاَقِى (٢)

ووردت فى شعر علقمة « صفر الوشاحين » و « ملء الدرع » كنايتين عن الجمال وذلك فى قوله يصف صاحبته :

صِفْـرُ الوِشَاحَيْن مِلءُ الدِّرعِ خَرْعَبَةٌ ... كأنَّـهَـا رَشَـأٌ فى الـبَـيْـتِ مَلزُومُ (٣)

كما وردت فى شعر المرقش الأكبر « لينات السوالف » كناية عن الشباب ، وذلك فى قوله يصف صاحباته :

نواعِـمُ أبْـكـارٌ سَرائِـرُ بُدَّنٌ ... حِسَـانُ الـوُجُـوهِ لَيِّنَاتُ السَّوَالِفِ (٤)

على هذه الصورة تظهر الكناية فى المفضليات ، ولكنها لا تأخذ شكل الظاهرة الفنية كالتشبيه أو الاستعارة ، فهى أقل منها ظهورا ، وهذا شأنها فى الشعر الجاهلى كله لا فى المفضليات وحدها .

ولعل إحساس البلاغيين بذلك هو الذى جعلهم يجعلونها القسم الثالث من أقسام البيان ، ويضعونها بعد التشبيه والاستعارة .

---

(١) المفضلية ٦٦ ص ٢٦١ البيتان ٢ ، ٣ .
فالوا علىّ : أخطئوا فى رأيهم على . انتحيت : اعتمدت . الأرساغ : جمع رسغ ، وهو المفصل بين الحافر والساق . الثنن : جمع ثُنَّة ، وهى شعرات تخرج فى مؤخرة الحافر .
(٢) المفضلية الأولى ص ٢٧ - البيت الأخير .
(٣) المفضلية ١٢٠ ص ٣٩٦ البيت ١٣ . الخرعبة : الناعمة . والملزوم : الذى ربى فى البيوت .
(٤) المفضلية ٥٠ ص ٢٣١ البيت ٤ . السرائر : المنعمات . السوالف : جمع سالفة وهى صفحة العنق .

على هذا النحو كثرت محاولات الجاهليين فى دوائر التصوير ليخرجوا من حدود التشبيهات إلى الاستعارات إلى الكنايات ، فتعددت أدواتهم مما يؤكد جهودهم الفنية فى تصوير البيئة ووقعها على نفوسهم ، معتمدين على الواقع فى تصويرهم ، محاولين أن يوشوه بآثار من انفعالاتهم تدخل عليه ألوانا من التخيل الذى يعد من أخص خصائص العمل الفنى . وانتقلوا بذلك من إطار التشبيه الذى يقارب بين الأشياء فى بعض جزئياتها ويظل لها انفصالها من حيث الجوهر والماهية ، إلى الاستعارة التى تغالى فى هذا التشبيه الجزئى ، فتضخم من شأنه وتمتد به حتى يستولى على الكل انطلاقا من التأثير النفسى أو إعمال الفكر الذى يصل إلى عمق الصورة ، إلى الكناية التى تتحول معها الحقائق إلى رموز ودلالات .

وهى مراحل عاشها الشاعر الجاهلى بعقله ووجدانه معا ، واستطاع من خلالها أن يمثل شخصيته مسجلا أحاسيسها وأفكارها من خلال محاولاته تكثيف المعانى لضمان سيرورتها وانتشارها ، ومن خلال مروره بأدوات التصوير المختلفة التى تؤدى وظيفتها فى نقل ما يعتمل فى نفسه وخاطره ، وكأنما كانت كل هذه الأدوات قائمة بين يديه يختار منها ما يشاء فى غير تكلف أو تصنع أو افتعال .

الفصـــل الثـــالث

البنـــاء الموسيقى

١ - الموسيقى الخارجية :
(أ) الأوزان .
(ب) القوافى .

٢ - الموسيقى الداخلية :
(أ) التوزيع الموسيقى .
(ب) الموسيقى البديعية .

(١)

الموسيقى الخـــارجية

اختلفت آراء النقاد فى تحديد مهمة الشعر الأساسية ، فذهبت طائفة منهم إلى أنه فن تصويرى يقلد الطبيعة والحياة الانسانية ، فيمثل الوقائع ويرسم التخيلات والعواطف ، وينقل إلى مخيلة القارىء أو السامع صورا واضحة أو محسوسة لما يمثله ويرسمه . وذهبت طائفة أخرى إلى أنه فن حسى أو موسيقى يقوم على إحداث التأثير اللفظى ، ويستخدم الاتساق والحركة السماعية لمضمون الكلام ، أى أنه فن سماعى صنو للموسيقى ، وقد يكون مضمونه السماعى وسيلة لنقل المعانى والتخيلات ، أو قد يكون ذا قيمة بذاته معتمدا على التأثير اللفظى الصرف ، والشاعر فى هذه الحالة لا يستعمل الألفاظ رموزا غير مباشرة للمعانى بل يستعملها كرُقم موسيقية بصورة مباشرة ، أى أنه يتوخى خلق ألفاظ موسيقية محضة ، وبذلك يقوم شعره فى الدرجة الأولى على الإحساس بالمزايا السمعية الخالصة ، على إيقاع الألفاظ والاتساق والوزن والتقفية . وواضح أن هذا التصور يقرن الشعر بالتصوير والموسيقى ويشير إلى الأنماط الموسيقية المختلفة سواء منها ما يتعلق بالموسيقى الخارجية التى تمثلها الأوزان والقوافى ، أو الموسيقى الداخلية التى أساسها الألفاظ واختيارها وتنسيقها .

وقد توافرت هذه الصناعة الموسيقية للقصيدة الجاهلية ، وفيها يبرز جهد الشعراء وما عانوه من مشقة وجهد فى سبيلها ، إذ يبدو أنها قد تطلبت منهم أن ينقحوا شعرهم ، ويجودوا فيه ، حتى انتهى الأمر إلى الشكل الفنى المتعارف عليه ، والذى يبدو فيه حرصهم على الجوانب الموسيقية ، مما يجعل القصيدة عملا غنائيا له وحداته الموسيقية الكبرى التى نراها فى الوزن والقافية اللذين يحدثان نوعا من التوافق الصوتى بين الأبيات يستمر على امتداد القصيدة كلها ، مما يحدث نوعا من الوحدة الفنية فيها حين تدور كلها فى محور صوتى متناغم . ويرتبط بالوزن والقافية حرصهم على حركة حرف الروى ، وكذلك التصريع فى مطالع القصائد .

والشعر الجاهلى شعر ارتبط بالغناء منذ أقدم عصوره ، وفى أخبار شعرائه إشارات تدل على أن بعضهم كانوا يتغنون بشعرهم ، ويذكر الرواة أن المهلهل كان يتغنى ببعض

قصائده [1] ، وكذلك كان يفعل السليك بن السلكة [2] ، وكان الأعشى يغنى شعره ويوقعه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم « الصنج [3] » . ومنذ وقت مبكر ارتبط الشعر الجاهلى بالحداء الذى يتراءى فى هذا العصر غناء شعبيا ، وقد دفع هذا بعض الباحثين إلى الربط بينه وبين أولية الشعر العربى [4] . وقد وقف الدكتور شوقى ضيف أمام هذه القضية وقفة طويلة فى كتابه « العصر الجاهلى » ، ورأى أن الغناء كان أساس تعلم الشعر عندهم ، ولاحظ أن هذا الغناء اقترن عندهم بذكر أدوات موسيقية مختلفة ، وبالحديث عن القيان الأجنبيات اللائى انتشرن فى بعض المدن والبيئات العربية . ويرى أن المجتمع الجاهلى عرف إلى جانب الغناء الذى يتردد فى الحفلات والمناسبات الغناء الحربى الذى كانت نساء القبائل يحمسن به المقاتلين ، والغناء الدينى الذى كان يرتل فى الأعياد الدينية . وينتهى من هذا إلى أن الشعر الجاهلى كانت تصاحبه الموسيقى والغناء ، وأن شعراء الجاهلية نظموا شعرهم فى جو غنائى يشبه الجو الذى نظم فيه اليونان شعرهم الغنائى ، ثم أخذ الشعر فى أواخر العصر الجاهلى يستقل عن الغناء والموسيقى ، ويتحول إلى الإنشاد وهو مرتبة وسطى بين الغناء والقراءة ، ويلاحظ أن هذا الشعر ظل محتفظاً ببقايا الغناء والموسيقى ، ويظن أن القافية هى أهم هذه البقايا التى احتفظ بها ، فهى بقية العزف فيه ، وزمز لما كان يصحبه من قرع الطبول ونقر الدفوف ، ومثلها التصريع فى مطالع القصائد ، وما كان يعمد إليه الشعراء أحيانا من تقطيع صوتى لأبياتهم . ويؤكد فى النهاية أن صور الأوزان المتنوعة التى يمتاز بها الشعر الجاهلى إنما حدثت بتأثير هذا الغناء ، وأنهم نفذوا منه إلى ضروب من التجزئية فى بعض الأوزان ، وإلى أوزان خفيفة متعددة [5] .

وليس بين أيدينا صور كثيرة من البدايات الأولى للفن الشعرى فى القصيدة الجاهلية نستطيع أن نراها من خلال المفضليات ، لأن للمفضليات ظروفها الخاصة فى الاختيار ، ولم يكن المفضل مطالبا فيها بتتبع التطور التاريخى للموسيقى الشعرية أو غيرها من أدوات التصوير . وعلى هذا لا يبقى أمامنا فى درس المفضليات من هذه الناحية سوى رصد ما هو واقع فيها من الموسيقى الخارجية التى تتمثل فى الأوزان والقوافى ، والموسيقى الداخلية بعناصرها اللفظية ، ثم بين أشكال الاضطراب الموسيقى الذى نراه فى بعض القصائد ، ومحاولة تفسيره أو التعليل له .

(١) أنظر الأغانى ٥ / ٥١ .
(٢) انظر الأغانى ٢٠ / ٣٧٧ .
(٣) انظر الأغانى ٩ / ١٠٩ .
(٤) الدكتور جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٤١٦/٩ .
(٥) الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى / ١٨٩ - ١٩٤ .

(أ)

الأوزان

ويدور شعر المفضليات فى تسعة من بحور الشعر العربى ، يختلف توزيع القصائد عليها ، ويمكن حصرها على الوجه الآتى مرتبة ترتيبا تنازليا :

البحـــــر	القصائد الجاهلية	قصـــائد المخضرمين من الجـــاهلية	المجمــــوع
الطـــويل	٣٧	٣	٤٠
الكـــــامل	٢١	١	٢٢
البســـيط	١٤	١	١٥
مجزوء البسـيط	١	—	١
الوافـــر	١٣	٢	١٥
المتقـــارب	٦	١	٧
الخفـــيف	٣	—	٣
الســـريع	٢	١	٣
المنســـرح	٢	—	٢
الرمــــل	١	—	١

ومن خلال هذه الاحصائية نستطيع أن نلاحظ أن بحر الطويل يتقدم على سائر البحور بنسبة كبيرة ، بل يوشك أن يقترب من ضعف البحو التالى له وهو الكامل . وهى ظاهرة لا نستطيع أن ندعى أنها خاصة بالمفضليات ، لأنها ـ فى الحقيقة ـ منتشرة فى الشعر الجاهلى كله [1] بل فى الشعر القديم بصفة عامة .

وملاحظة أخرى تلفت النظر وهى أن أكثر البحور الخفيفة ظهرت عند شعراء المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية ، فالقصائد الثلاث التى نظمت على الخفيف كلها للمرقشين : اثنتان منها للأكبر [2] والثالثة للأصغر [3] ومن السريع اثنتان للمرقش الأكبر [4] والقصيدة الواحدة التى نظمت على الرمل للمثقب العبدى [5] ، ولعل فى هذا ما يؤيد ما ذهب إليه

---

(١) د . جواد على . المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٤١٦/٩ .
(٢) المفضليتان ٤٨ ، ١٢٩ . (٣) المفضلية ٥٩ .
(٤) المفضليتان ٤٩ ، ٥٤ . (٥) المفضلية ٧٧ .

جرونباوم من أننا نجد تفننا فى شعر شعراء العراق وفى شعر من احتك بالحيرة من شعراء أكثر مما نجده فى شعر أى مكان آخر ، وأن المدرسة العراقية قد أكثرت من بحر الرمل الذى لم يظهر فى الشعر القديم إلا عند قليل من الشعراء من بينهم المثقب العبدى فى قصيدته التى أشرت إليها ، وأن هذه المدرسة نزعت نزوعا واضحا إلى بحر الخفيف الذى لم يستعمل إلا على نحو عارض عند سائر الشعراء الجاهليين ومن بينهم المرقشان . وقد رد جرونباوم ظهور بحر الرمل فى منطقة الحيرة إلى تأثرها بالفرس ، ففى رأيه أن هذا البحر استعير من الوزن البهلوى ذى المقاطع الثمانية ، وأنه عدل على نحو يلائم العروض العربى (1) .

ومن توزيع هذه البحور على موضوعات القصائد نستطيع أن نلاحظ عدم خصوصية بحر منها بموضوع معين . ومن الحق أن أكثر قصائد الفخر تقع فى بحر الطويل إذ نجد منها ثلاثا وعشرين قصيدة فى هذا البحر ، ولكن هذا يرجع إلى كثرة الفخر أساسا فى اختيارات المفضل . ومما يؤكد هذه الحقيقة أن هناك قصائد كثيرة فى غير الفخر نظمت فى البحر نفسه ، إذ نجد فيه ثمانى قصائد فى الهجاء ، وثلاثا فى المدح ، واثنتين فى الرثاء ، وقصائد مفردة فى الوصف والغزل والتهديد والاعتذار ، كما نجد مقطوعة ينعى فيها الشاعر نفسه ، وأخرى يشكو فيها الشيب .

ومعنى هذا أن شعراء المفضليات نظموا فى بحر الطويل فى الفخر والمدح والرثاء والهجاء والغزل والوصف والشكوى والتهديد والاعتذار ، مما ينفى خصوصية هذا البحر بموضوعات معينة ، ويثبت أنه قد استوعب كل موضوعات الشعر الجاهلى . وما يقال عن بحر الطويل يقال عن بقية البحور التى نظموا فيها . وقد يشير هذا التنوع فى الأوزان إلى الطابع الغنائى للشعر الجاهلى عموماً ، وإن كان يلاحظ أن شعراء المفضليات تقل عندهم البحور المجزوءة ، فلم ترد منها إلا قصيدة واحدة فى مجزوء البسيط .

ولا شك أن تعامل شعراء المفضليات ـ وشعراء الجاهلية عامة ـ مع هذه الأوزان لم يصدر عن تعلم خاص لقوانينها ، بل نظموا قصائدهم فيها خضوعا للطبع والحس الموسيقى بالاضافة إلى طابع الانشاء والغناء الذى شاع فى حياتهم اليومية ، والذى ارتبط الشعر به منذ وقت مبكر من نشأته الأولى . والأمر الذى لا شك فيه أن المفضليات تعرض علينا الصورة الموسيقية الناضجة التى استقرت للشعر العربى فى القرن الخامس الميلادى مع ظهور القصيدة العربية المكتملة التقاليد الفنية . ولكن هناك ظاهرة لا نستطيع تجاهلها لأنها

---

(1) جرنباوم . دراسات فى الأدب العربى ٢٦٥ .

كبيرة الأهمية وبعيدة الدلالة على أولية هذا الشعر وتوثيقه وهى ذلك الاضطراب فى الموسيقى العروضية الذى نراه فى موضعين : فى قصيدة المرقش الأكبر [1] :

هَل بالـدِّيارِ أن تُجِـيبَ صَمَـمْ   لَوْ كَانَ رَسْـمٌ ناطِـقـاً كلَّمْ

وفى قصيدة المرقش الأصغر [2] :

لابـنـةَ عَجْـلاَن بالـجَـوِّ رُسـومْ   لَمْ يَتَـعَـفَّـيْنَ والـعَـهْـدُ قَدِيمْ

والأولى من بحر السريع ، والأخرى من مجزوء البسيط ، فقد خرجت بعض أبياتها على الوزن الذى نظمت فيه كل منها . وهى ظاهرة ليست خاصة بالمفضليات ، فقد ظهرت فى غيرها من القصائد الجاهلية [3] .

ويرى الدكتور يوسف خليف أن هذه الاضطرابات العروضية رواسب للأولية المبكرة التى لم يكن النظام العروضى للقصيدة الجاهلية قد استقام فيها تماما [4] . وقد يرجع هذا أن المرقشين من أقدم شعراء العصر الجاهلى . ويرى الدكتور شوقى ضيف فى هذا الاضطراب تأكيدا لصحة هذه القصائد « وأن أيدى الرواة لم تعبث بها [5] » .

(ب)

القوافـــى

هـذا عن تعامل شعراء المفضليات مع بحور الشعر العربى وأوزانه ، وهذا الأمر يكتمل إذا نظرنا إلى حرصهم على القوافى فى القصيدة استكمالا لموسيقى البحر . ونستطيع أن نلاحظ اهتمامهم بالتصريع الذى ورد فى معظم القصائد وخاصة القصائد الطويلة التى خضعت للشكل التقليدى ، بل إن بعضهم قد صرع أكثر من مرة فى القصيدة الواحدة . كما نستطيع أن نلاحظ أيضا اتجاها واضحا نحو القوافى المطلقة التى أكثروا من

---

(١) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ .
(٢) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ .
(٣) الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى / ١٨٤ - ١٨٥ .
(٤) الشعر الجاهلى : نشأته وتطوره (مجلة عالم الفكر - المجلد الرابع - سنة ١٩٧٤) .
(٥) العصر الجاهلى / ١٨٥ .

استخدامها ، كما أكثروا من إلحاق الضمائر المختلفة بها ، وهو ما يسمى عند العروضيين « الوصل » .

وقد توزعت حركات الروى عندهم على النحو الآتى :

القافية التى يضم فيها حرف الروى	٣٠ قصيدة ومقطوعة .
القافية التى يكسر فيها حرف الروى	٣٠
القافية التى يفتح فيها حرف الروى ويؤتى بألف الاطلاق	١٩
القافية الساكنة (المقيدة)	٨
القافية التى يلحق بها الضمير .	٦

وهكذا تنوع تعاملهم مع القوافى كما تنوعت الأوزان الشعرية ، ولسنا فى حاجة إلى القول بأن القوافى عندهم جاءت موحدة فى القصيدة كلها ، وإن كان قد وقع فيها بعض الاضطرابات ، وهو أمر رأينا أنه وقع أيضا فى الأوزان . والموقف هنا كالموقف هناك ، فليست المسألة خاصة بالمفضليات ، ولكنها ظاهرة عامة فى الشعر الجاهلى كله [١] .

ومن صور هذا الاضطراب التى نراها فى المفضليات « الإيطاء » ومنه عند راشد بن شهاب اليشكرى :

رأيتُـكَ لمَّـا أنْ عَرفـت وجُـوهـنَـا … صَدَدت وطِبْتَ النفسَ ياقيسُ عَن عَمرو
فَلاَ تَحْسِبَنَّـا كالـعُـمُـورِ وجَـمْـعَنَـا … فَنَـحنُ وبَـيْتِ الله أدْنَى إلى عَمْـرو [٢]

ومنه عند الحصين بن الحمام :

يُفَـلِّقْـنَ هامـاً مِن رجـالٍ أعِـزَّةٍ … علينـا ، وهـم كانُـوا أعق وأظْلَمـا
فليتَ أبَـا شِبْـلٍ رأى كر خَيْلِنَـا … وخـيلِهِـمُ بينَ الـسِّتَـارِ فأظْلَمَـا [٣]

وفى نفس القصيدة :

وهـارِبـةُ البَقْعَـاءِ أصْبـحَ جَمعُهَـا … أمامَ جُمـوعِ النـاسِ جَمْعـاً مُقدَّمَا
وقـلتُ لهـم : يا آل ذُبْيَانَ مالَـكُـمْ … - تَفَـاقـدْتُمْ - لا تُقْـدِمـون مُقدَّما [٤]

---

(١) الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى / ١٨٥ .
(٢) المفضلية ٨٧ ، ٣١٠ البيتان ٤ ، ٧ .
(٣) المفضلية ١٢ ص ٦٤ البيتان ٦ ، ٨ .
(٤) البيتان ٢٣ ، ٢٥ .

ومنه عند بشر بن أبى خازم :

أُسَـائِـلُ صاحِـبى ولَـقَـدْ أَرَانِـى بصـيرا بالـظعـائِـن حيثُ سَارُوا
وفـى الأظـعـانِ آنِـسَـةٌ لَعُـوبٌ تَيَمَّـمَ أَهْـلُهَـا بَلَدًا فَسَـارُوا [1]

ومن هذه العيوب « الإقواء » ونجده عند بشر بن أبى خازم أيضا فى قصيدته الميمية المضمومة الروى :

أَلَـم تَرَ أن طُولَ الـدهـرِ يُسْـلِى ويُنـسِـى مثـل ما نُسِـيَتْ جُذَامُ
وكـانـوا قَومَـنَـا فبـغـوا عَلَيـنَـا فسُـقـنَـاهُمْ إلى البَلَدِ الشـآمِى [2]

ويبدو أن الإقواء عند بشر لفت نظر النقاد القدماء إذ « قيل لأبى عمرو بن العلاء : هل أقوى أحد من فحول الجاهلية كما أقوى النابغة ؟ قال : نعم ، بشر بن أبى خازم ، قال :

أَلَـم تَرَ أَنَّ طولَ الـدهـرِ يُسْـلِى وينـسـى مثـل ما نُسِـيَتْ جُذَامُ
وكـانُـوا قومـنـا فبَـغـوا عَلَيـنَـا فسـقـنـاهُـمْ إِلَـى البَـلَدِ الشَـآمى

وزاد أبو عبيدة فى حديثه : فقال له أخوه سوادة : أكفأت وأسأت ، قال : وما ذاك ؟ قال : قلت : كما نسيت جذام ، ثم قلت إلى البلد الشآمى [3] » .

ومن الإقواء ما ورد عند سلامة بن جندل فى بائيته المكسورة الروى :

فى كلِّ قائِمَـةٍ منـه إذَا انـدَفَعَت منـه أَسَـاوٍ كَفَـرْغِ الـدَّلْـو أُثْعُـوب
كأَنَّـهُ يَرْفَئِـىٌّ نَامَ عن غَنَـمٍ مُستَنْفِـرٌ فِى سوادِ الليل مَذْؤوب [4]

ومن عيوب القافية التى وقعوا فيها وكثر انتشارها فى المفضليات « التضمين » الذى كان النقاد القدماء يرونه عيبا من عيوب القافية لأنه يخل بوحدة البيت التى تقوم عليها القصيدة الجاهلية . ومن أمثلته فى المفضليات قول المرقش الأكبر :

---

(١) المفضلية ٩٨ ص ٣٣٨ البيتان ٣ ، ٩ .
(٢) المفضلية ٩٧ ص ٣٣٣ البيتان ٣٣ ، ٣٤ .
(٣) المرزبانى : الموشح / ٨٠ ، ابن قتيبة : الشعر والشعراء/ ٢٢٧ .
(٤) المفضلية ٢٢ ص ١١٩ ـ البيتان ١٦ ، ١٧ .

بِوُدِّكِ ما قَومِى عَلَى أن هَجَرتُهُم ... إذَا أشْجَذَ الأقْوَامَ رِيحُ أظَائِفِ
وكَانَ الرِّفَادُ كلَّ قِدْحٍ مُقَرَّمٍ ... وعَادَ الجَمِيعُ نُجْعَةً للزَّعَانِفِ
جَدِيرونَ أنْ لا يَحْبِسُوا مُجْتَدِيهُم ... لِلَحْمٍ وأنْ لاَ يَدْرَؤوا قِدْحَ رَادِفِ (١)

ومن أمثلته قول عوف بن الأحوص :

وقَدْ شَجِيَتْ إن استَمكَنتُ منهَا ... كما يَشْجَى بمسعره الشِّوَاءُ
قنَاةُ مُذَرَّبٍ أكْرَهْتُ فِيهَا ... شُرَاعِيًّا مَقَالِمُهُ ظِمَاءُ (٢)

ومن أمثلته أيضا قول الحارث بن حلزة :

ولئِنْ سَأَلْتِ إذَا الكتيبةُ أحْجَمَتْ ... وتَبَيَّنَتْ رِعَةُ الجَبَانِ الأهْوَجِ
وحسِبْتِ وَقْعَ سُيوفِنَا بِرُؤوسِهِمْ ... وَقْعَ السَّحابِ عَلَى الطِّرَافِ المُشْرَجِ
وإذَا اللِّقَاحَ تروَّحَتْ بِعَشِيَّةٍ ... رَتْكَ النَّعَامِ ، إلَى كَنِيفِ العَرْفَجِ
ألْفَيْتَنَا للضَّيْفِ خَيْرَ عِمَارَةٍ ... إنْ لَمْ يَكُنْ لَبَنٌ فعَطْفُ المُدْمَجِ (٣)

وعلى كل حال فالانحرافات الموسيقية فى الأوزان والقوافى ليست كثيرة عند شعراء المفضليات ، وربما كان السبب أن قصائد المفضليات مختارة توخى صاحبها فى اختيارها أن تكون بريئة بقدر الإمكان مما ينتشر فى الشعر الجاهلى عامة .

(٢)

الموسيقى الداخليـــة

(أ) التوزيع الموسيقى

وفى الجانب الآخر من هذه الظواهر الموسيقية نرى حرصا على توفير قدر من التناغم الصوتى والتناسق الموسيقى يحرص عليه الشعراء ابتداء من الكلمة الواحدة مفردة إلى مجموعة الكلمات مركبة ، وهو ما يصح أن نطلق عليه « التوزيع الموسيقى للكلمات

(١) المفضلية ٥٠ ص ٢٣١ الأبيات ١١ - ١٣ .
(٢) المفضلية ٣٥ ص ١٧٣ البتان ١٩ ، ٢٠ .
(٣) المفضلية ٦٢ ص ٢٥٥ الأبيات ٧ - ١٠ .

والجمل » . ومن المعروف أن الألفاظ العربية نفسها مركبة تركيبا موسيقيا دقيقا مما جعل النقاد القدماء يرون فى تنافر الحروف مظهرا يقلل من موسيقية الكلمة ويضعف من فصاحتها ، فاللغة العربية لغة موسيقية بطبيعتها ، ومن ثم فهى لغة شاعرة تتجلى فيها التشكيلات الموسيقية سواء فى ألفاظها المفردة أو فى ألفاظها المركبة ، وهى تشكيلات تجعل كثيرا من عباراتها جملا موسيقية ، إذا اجتمع بعضها إلى بعض ألفت ما يشبه أن يكون لحنا موسيقيا بديعا ، ولعل ذلك مما جعل شعرنا العربى من أغنى الأشعار فى الآداب العالمية بالموسيقى ، كما جعله أكثر من غيره قبولا للترنيم والترديد والتلحين [1] . ولا شك أن الموسيقى الداخلية ضرورية لاستكمال الموسيقى الخارجية ، فلابد من أن يأتلف اللفظ مع الوزن ، وأن يأتلف المعنى مع الوزن أيضا ، والا اضطربت الموسيقى فى جملتها .

وفى المفضليات محاولات كثيرة لإبراز الموسيقى الداخلية للالفاظ والعبارات ، منها « التكرار الترنمى » الذى يقف فيه الشاعر عند كلمة يكررها فى أبياتها حتى يزيد موسيقاه قوة وتأكيدا كقول علقمة بن عبدة :

فلا تحرمنى نائلا عن جنابة ... فإنى امرؤ وسط القباب غريب
وأنْتَ امرُؤٌ أفْضَتْ إلَيكَ أمَانَتى ... وقَبْلَكَ رَبَّتْنى فضِعْتُ رُبُوبُ [2]

ومن أمثلته أيضا قول الحارث بن حلزة :

فكأنَّهُنَّ لآلِىءٌ وكأنَّهُ ... صقْرٌ يَلُوذُ حَمَامُهُ بالعَوْسَجِ
صَقْرٌ يصِيدُ بِظُفْرِهِ وجَنَاحِهِ ... فإذَا أَصَابَ حَمَامَةً لَمْ تَدْرُجِ [3]

ومن أمثلته القوية قول عوف بن عطية :

لَهَا شُعْبٌ كإيَادِ الغَبِيـ ... ـطِ فضَّضَ عنها البُنَاةُ الشِّجَارَا
لَهَا رُسُغٌ مُكْرَبٌ أيِّدٌ ... فَلا العَظْمُ وَاهٍ ولا العِرْقُ فَارَا
لَهَا حَافِرٌ مثلُ قَعْبِ الوَليـ ... ـدِ يتَّخِذُ الفأْرُ فيه مَغَارَا
لَهَا كَفَلٌ مثلُ مَتْنِ الطِّرا ... فِ مدَّد فيهِ البُنَاةُ الحِتَارا [4]

---

(١) انظر محمد العوضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور / ٩٠ .
(٢) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ البيتان ٢٤ ، ٢٥ .
(٣) المفضلية ٦٢ ص ٢٢٥ البيتان ٥ ، ٦ .
(٤) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ الأبيات ١٤ - ١٧ .

ومن أقوى أمثلته التى تحتفظ بها المفضليات تلك الرثائية التى تنسب إلى امرأة مجهولة من بنى حنيفة ، والتى تتألف من خمسة أبيات يظهر هذا التكرار الترنمى فى الأربعة الأولى منها :

أَلاَ هَلَكَ ابـنُ قُرَّانَ الـحَـمِـيدُ ... أخُـو الـجُـلَّى أبـو عمـروٍ يَزيدُ
ألا هلَكَ امـرؤٌ هَلَكَـتْ رِجَـالٌ ... فَلم تُفْـقَـدْ ، وكَـانَ لَهُ الـفُـقُـودُ
ألا هَلَك امـرؤ حبَّـاسُ مَالٍ ... على الـعِـلاَّتِ مِتْـلاَفٌ مُفِـيدُ
ألاَ هَلَكَ امـرؤٌ ظلَّتْ عَلَيهِ ... بِشَطٍّ عُنَـيْزَةٍ بَقَـرٌ هُجُـودُ (١)

وأحيانا يأخذ هذا التكرار الترنمى شكل تردد موسيقى للحرف كقول علقمة ، مكررا حرف الهاء :

إِلَـيكَ أَبَيْتَ الَّـلعنَ كانَ وَجِيفُهَـا ... بِمشتـبِهَـاتٍ هَولُـهـنَّ مَهـيبُ (٢)

وقول الحادرة مرددا حرف السين :

عرَّسْـتُـهُ ووِسـادُ رأسـى ساعِـدٌ ... خاظِى البَشِيعِ عُروقُـهُ لَمْ تَدْسَعِ (٣)

وأحيانا يأخذ شكل تردد موسيقى للجملة ، فى البيت الواحد كقول عوف بن عطية :

فكـادَتْ فَزَارَةُ تَصْـلَى بنَـا ... فأَوْلَـى فَزارةُ أَوْلَـى فَزَارَا (٤)

ويرد عندهم - إلى جانب هذا التكرار اللفظى - التكرار الصوتى الذى يعتمد على وزن الكلمات فقط ، كقول المرقش الأكبر مكررا صيغة جمع المؤنث السالم :

لِمَـن ظُعُنٌ بالـضُّـحَى طَافِيَاتٍ ... شِبْـهُـهَـا الـدَّومُ أَوْ خَلاَيَا سَفِـين
جَاعِـلاتٍ بطنَ الـضِّبَـاعِ شِمَـالاً ... وبِـرَاقَ الـنِّـعَـافِ ذاتَ الـيَمـين
رافِـعـاتٍ رقْـمـاً تُهَـالُ لَهُ الـعَـيْـ ... ـنُ على كلِّ بَازِلٍ مُسْـتَـكِـين

---

(١) المفضلية ٦٩ ص ٢٧٣ قولها « بقر هجود » تريد النساء الباكيات عليه .
(٢) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ البيت ٢٠ .
(٣) المفضلية ٨ ص ٤٣ البيت ٢٨ .
(٤) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ البيت ٣٢ .

عامِـدَاتٍ لِخَـلٍّ سَمسَـمَ ما يَنْـ ـظُرونَ صَوتاً لِحَاجَةِ المَحْزُونِ [1]

وهو أسلوب نراه أحيانا يظهر فى البيت الواحد كقول المرقش الأكبر معتمدا على صيغة المصدر .

وجِيفٌ وَإِبْسَاسٌ ونَقْرٌ وهِرَّةٌ إِلَى أَنْ تَكِلَّ العِيسُ والمرءُ حَادِسُ [2]

وأحيانا تتيح بعض البحور للشاعر فرصة توزيع العبارات توزيعا موسيقيا متناسقا كقول تأبط شرا مستغلا الطبيعة الموسيقية لتفعيلات البسيط :

حَمَّالِ أَلْوِيَةٍ شَهَّادِ أَنْدِيَةٍ قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ، جَوَّابِ آفَاقِ [3]

فقد وزع جمله على تفعيلات هذا البحر المزدوجة ، فجعلهاأربع جمل تستقل كل جملة بوحدة موسيقية مزدوجة « مستفعلن فاعلن » وجعل كل جملة تتألف من كلمتين متناسقتين صوتيا : الأولى صيغة مبالغة واحدة ، والأخرى جمع تكسير .

ونستطيع أن نرى مثلا آخر فى قول عوف بن عطية مستغلا الطبيعة الموسيقية لتفعيلات المتقارب :

وقَالَتْ كُبَيْشَةُ مِنْ جَهْلِهَا أَشَيْباً قَدِيماً، وحِلْماً مُعَارَا
أُحَيِّى الخَلِيلَ، وأُعْطِى الجَزِيلَ حَيَاءً وأفْعَلُ فيهِ اليَسَارَا
بعَوْفِ بن كَعْبٍ ، وجَمْعِ الرِّبَا بِ، أمراً قَوِيًّا، وجَمْعًا كُثَارا
نُؤُمُّ البِلَادَ. لِحُبِّ اللِّقَاءِ، وَلَا نَتَّقِى طَائِرًا حيثُ طَارَا
أَبَرْنَ نُمَيْراً، وحَىَّ الحَرِيشِ وحَىَّ كِلَابٍ، أبارَتْ بَوَارَا [4]

ومن صور هذا التوزيع الموسيقى هذه الصورة الطريفة التى نراها عند المرقش الأصغر حيث أعاد توزيع بعض عباراته متلاعبا بترتيبها تقديما وتأخيرا :

تَبْكِى عَلَى الدَّهرِ، والدهرُ الذِى أبْكَاكَ، فالدَّمْعُ كالشَّنِّ الهَزِيمْ

(١) المفضلية ٤٨ ص ٢٢٧ الأبيات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ .
(٢) المفضلية ٤٧ ص ٢٢٤ البيت ٥ .
(٣) المفضلية الأولى ص ٢٧ ـ البيت ١٣ .
(٤) المفضلية ١٢٤ ص ٤١٢ ـ الأبيات ٧ ، ٩ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٣٤ .

فعَـمْـرَكَ الله هل تَدْرِى إِذَا مَالُـمْـتَ فِى حُبِّـهَـا فِيمَ تَلُومْ
تُؤذِى صَدِيقـاً وتُـبْـدِى ظِنّـةً تُحْـرِزُ سَهْمًـا وسَهْمًـا ما تَشِيمْ [1]

ومن الصور الطريفة أيضا لهذا التوزيع الموسيقى هذه الصور التى نراها عند المثقب العبدى مشكلا فيها السلب والايجاب هذا التشكيل البديع :

لا تَقـُولَـنَّ إذَا مَالَـمْ تُرِدْ أَنْ تُتِـمَّ الـوعـدَ فِى شىءٍ «نَـعَـمْ»
حَسَـنٌ قولُ «نَـعَـم» من بعـدِ «لا» وقـبـيحٌ قولُ «لا» بعـدَ «نـعـم»
إن « لا » بعـدَ «نـعـم » فاحِشَـةٌ فبِـ «لا» فابْـدَأْ إذَا خِفْـتَ النَّـدَمْ
فإذَا قُلْتَ «نَـعَـمْ» فاصـبِـرْ لَهَـا بِنَجَـاحِ القَـولِ، إنَّ الخُلْفَ ذَمّ [2]

لقـد اتخـذ الشاعر من لفظتى « نعم » و « لا » وحدتين موسيقيتين يتصرف فيهما بالتقديم والتأخير ليتحقق له هذا التشكيل الموسيقى الذى لا نجد له مثيلا فى الشعر الجاهلى .

(ب) الموسـيقى البديعيـة

حاول شعراء المفضليات أن يستغلوا كل الطاقات الصوتية للكلمة لتحقق لهم ما يريدونـه من قيم موسيقية لقصائدهم ، فاتجهوا من ناحية إلى هذا « التوزيع الموسيقى » للألفاظ والعبارات الذى حقق لهم تلك « التشكيلات الموسيقية » الطريفة التى رأينا أمثلة لها فى صدر هذه الدراسة للموسيقى الداخلية ، واتجهوا من ناحية أخرى إلى « البديع » يستغلونه فى إبداع تشكيلات موسيقية جديدة تضيف قيما موسيقية أخرى الى قصائدهم . وليس صحيحـا أن البـديع مجرد تلاعب لفـظى ، أو صنعـة متكلفـة ، كما يظن بعض البـاحثـين ، ولكنه ـ فى الحقيقة ـ عملية موسيقية تحتاج إلى قدر كبير من البراعة والذكاء والخبرة بحس الالفاظ الصوتى والمعنوى . وهذا ـ فى ظنى ـ هو الدور الحقيقى للبديع فى الشعر الجاهلى ، أما التلاعب اللفظى والتكلف الصناعى والمبالغات الزخرفية فقد جاءت كلها فى مراحل متأخرة من تاريخ الشعر العربى .

---

(١) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ ـ الأبيات ١٥ ـ ١٧ .
(٢) المفضلية ١٧ ص ٢٩٣ ـ الأبيات ١ ـ ٤ .

وقد ألف ابن المعتز كتابه « البديع » ليثبت أن البديع ليس من اختراع الشعراء العباسيين ، ولكنه يرتد فى أصوله الأولى الى الشعر الجاهلى ، وبهذا لايبقى للمحدثين فى هذا المجال - كما يقول ابن المعتز - سوى الاسراف والافراط والمبالغة . ولعل هذا هو الذى وسم هذا البديع المتأخر بالتكلف والغموض . وهكذا تبدو براءة الشعر الجاهلى من كل اتهام وجه الى الفن البديعى ، حيث إن الاتهام لم يصدر ضد الفن نفسه ، بل صدر ضد الاسراف فيه ، والتكلف فى استخدامه ، والمبالغة فى الأخذ به ، وهو ما لا نراه عند شعراء العصر الجاهلى ، ومن بينهم شعراء المفضليات . فهذا موقف يسجل لهم فنيا ، كما يسجل لهم تاريخيا أنهم اهتدوا الى هذا اللون الفنى بفطرتهم السليمة وبوعيهم الدقيق لطبيعة الشعر ، « وذلك لأن الشعر الى حد كبير صياغة ، وفى طرق هذه الصياغة تتركز عادة أصالة الشاعر ، اذ بفضلها يقيم علاقات بين الأشياء ، وكلما ازدادت كمية تلك العلاقات ودقتها وجدتها وقوة ايحائها ازداد شعره جودة »[1] ، وأيضا لأن الشعر - قبل كل شىء - موسيقى ، والعنصر الموسيقى فى الشعر هو أهم العناصر التى تميزه من النثر ، وهذا هو السبب الحقيقى لاعتماد الشعر على الوزن والقافية . وقد رأينا فى صدر هذا الفصل كيف ارتبطت نشأة الشعر العربى بالموسيقى والغناء .

وليس معنى ذلك أن دور البديع فى الشعر الجاهلى الذى ذهبت إلى أنه دور موسيقى يلغى دوره المعنوى ، والا لتحولت العملية البديعية الى عملية جوفاء ، وفقدت الجملة الشعرية مضمونها أو دلالتها المعنوية . ولا يمكن - حتى فى الأعمال الموسيقية الخالصة - أن تكون مجرد أصوات مفرغة من المعنى أو مجردة من الدلالة أو فارغة من المضمون ، فكل جملة موسيقية تحمل معها دلالة ومعنى ومضمونا ، وهذا ينتهى بنا الى نتيجة لا تقبل الخلاف حولها ، وهى أن فى كل لون من ألوان البديع - لفظيا أو معنويا - جانبا موسيقيا وجانبا معنويا .

ومن أوضح الألوان البديعية التى تحقق هذا الهدف الموسيقى الجناس . وهو أهم لون بديعى يعتمد على الجرس الموسيقى الذى يؤدى له وظيفته الصوتية أوضح أداء وفى غير إسراف أو مبالغة أو تكلف يظهر الجناس فى بعض مواضع من المفضليات ، يظهر فى مطالع القصائد ، ويظهر فى ثناياها . ففى مطلع قافية الممزق العبدى نرى صورة بسيطة من هذا اللون الموسيقى تتراءى بين الضرب والعروض فى بساطة فطرية بعيدة عن التكلف والتصنع :

---

(١) الدكتور محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ٤٨ .

هل لِلفتَى من بَنَاتِ الدَّهرِ مِنْ وَاقِ	أمْ هَلْ لَهُ من حِمَامِ الموتِ مِنْ راقِ [1]

وفى ميمية المرقش الأصغر نرى صورة أخرى من هذا الجناس فى قوله يصف الخمر :

كأنَّ فِيهَا عُقَاراً قرقفا	نش من الدَّنِّ فالكأس رَدُوْم
شن عَلَيْهَا بماءٍ بَارِدٍ	شَنٌّ مَنُوطٌ بأخرَابِ هَزِيمْ [2]

فقد جانس بين « نش وشن » فى البيتين ، ثم جانس بين « شن » الفعل و« شن » الاسم فى البيت الثانى . ثم عاد فجانس فى البيت الأخير بين اسم وفعل أيضا :

ولِلفَتَى غَائِلٌ يَغُولُه	يا ابْنَةَ عجلانَ مِنْ وَقْعِ الحُتُومْ

وفى مفضلية علقمة البائية نرى صورا أخرى من الجناس تتناثر بين أبياتها :

يُكَلِّفُنِى لَيلَى وقط شَطَّ وَلْيُهَا	وعادَتْ عَوَادٍ بيننا وخُطُوبُ
إذَا غَابَ عَنْهَا البَعْلُ لَمْ تُفشِ سِرَّهُ	وتُرْضِى إيَابَ البَعْلِ حينَ يَؤوبُ
لتُبْلِغَنِى دَارَ امرىءٍ كان نائياً	فَقَدْ قَرَّبَتْنِى مَنَ نَدَاكَ قَرُوبُ
وأنتَ امرؤٌ أفْضَتْ إليكَ أمانَتِى	وقَبْلَكَ رَبَّتْنِى فَضِعْتُ رُبُوبُ
تَخَشْخَشُ أبْدَانُ الحَدِيد عَليهمُ	كَمَا خَشْخَشَتْ يُبْسَ الحَصَادِ جنُوبُ
ومَا مِثْلُه فى النَّاس إلَّا أسِيرُهُ	مُدَانٍ ولا دَانٍ لِذَاكَ قريبُ [3]

وفى أول مفضلية ، وهى قافية تأبط شرا وفى أبياتها الأولى ، يطل علينا هذا اللون البديعى فى بساطته الفطرية وجرسه الموسيقى الواضح :

يَسْرِى على الأيْنِ والحَيَّاتِ مُحْتَفِيًا	نفسى فِداؤكَ مِنْ سَارٍ علىَ ساقِ
نَجَوْتُ مِنها نَجَائى مَنْ بَجِيلَةَ إذْ	ألْقيْتُ ليلةَ خبتِ الرهطِ أرْوَاقى [4]

ثم يعود فيطل علينا فى مواضع متفرقة من القصيدة فى نفس البساطة الفطرية وبنفس الجرس الموسيقى الواضح :

---

(١) المفضلية ٨٠ ص ٣٠٠ .
(٢) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ البيتان ٧ ، ٨ .
(٣) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ - الأبيات ٢ ، ٤ ، ١٩ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ٤٣ .
(٤) المفضلية الأولى ص ٢٧ البيتان ٢ ، ٤ .

فذَاكَ هَمِّى وغَــزْوِى أستَـغِيثُ بِهِ — إِذا استغيثَ بضَـافِى الـرأسِ نعـاقِ
بَلْ مَنْ لِعـذَّالـةٍ خذَّالـةٍ أَشِـبٍ — حَرَّقَ بالـلَّومِ جلدِى أَىَّ تَحْـرَاقِ
عاذِلتـى إنَّ بَعْضَ الـلَّوْمِ مَعْـنَفَـةٌ — وهَـلْ مَتَـاعٌ وإن أبْـقَـيْتُـهُ بَاقِ
سَدِّدْ خِلالَـكَ مِنَ مالٍ تُجَـمِّـعُـهُ — حَتى تُلاقِى الذِى كلُّ امرىءٍ لاقِ (١)

لقد جانس تأبط شرا فى البيت الأول بين « يسرى وسار » ، ثم مضى فى الأبيات الأخـيرة يجانس بين « أستغيث واستغثت » ، ثم بين « عذالـة وخذالة » ، وبين « حرق وتحراق » ، ثم بين « أبقيت وباق » ، ثم أخيرا بين « تلاقى ولاق » .

وفى مفضلية عبد الله بن سلمة الغامدى يكثر الجناس فى أبياتها الأخيرة كثرة مفرطة جعلت الدكتور شوقى ضيف يتذكر شعراء العصر العباسى من أصحاب البديع (٢) :

ولقــد أُصَــاحِبُ صاحِبـاً ذَا مَأْقَـةٍ — بِصِـحَـابِ مُطَّلِعِ الأذى نِقْـرِيسِ
ولـقَـدْ أُزَاحِمُ ذَا الشَّـذَاةِ بِمِـزْحَمٍ — صَعْبِ البُـدَاهَـةِ ذى شَذًا وشَـرِيسِ
ولـقَـدْ أُدَاوِى داءَ كلِّ مُعَـبَّـدٍ — بِعَـنَـبَّـةٍ غَابـت عَلىَ النِّـطِيسِ (٣)

فقد جانس فى البيت الأول بين « أصاحب وصاحبا وصحاب » ، وجانس فى البيت الثانى بين « أزاحم ومزحم » ، وبين « الشذاة والشذا » ، وجانس فى البيت الأخير بين « أداوى وداء » .

وإلى جانب الجناس يظهر الطباق لونا بديعيا آخر يؤدى نفس الوظيفة الموسيقية التى رأينا أنها الوظيفة الأولى للبديع فى الشعر الجاهلى ، وفى مفضلية المرقش الأكبر السينية نرى صورتين منه ، يطابق فى إحداهما بين كلمتين متواليتين فى البيت ، ويطابق فى الأخرى بين أول كلمة فى البيت وآخر كلمة فيه :

قَطَعْتُ إلىَ معَـرْوُفِهـا مُنكَـرَاتِهـا — بَعَـيْهَـامَـةٍ تَنْسَـلُّ والـليلُ دَامِسُ
ضَحُوكٌ إذَا ما الصَّحْبُ لَمْ يَجْتَرُوا لَهُ — ولاَ هو مِضْبَابٌ عَلىَ الزَّادِ عَبابِسُ (٤)

---

(١) الأبيات ١٤ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ .
(٢) العصر الجاهلى ٢٣٠ .
(٣) المفضلية ١٩ ص ١٠٥ - الأبيات ١١ ، ١٢ ، ١٤ .
(٤) المفضلية ٤٧ ص ٢٢٤ - البيتان ٧ ، ١٣ .

وفى مفضليته النونية نرى صورتين أخريين ، إحداهما فى مطلعها والأخرى فى نهايتها ، يطابق فيهما طباقا فطريا بسيطا بين « الشمال واليمين » وبين « النجاد والحزون » :

جاعلاتٍ بَطْنَ الضِّبَاعِ شِمَالاً ... وبِرَاقَ النِّعَافِ ذَاتَ اليَمِينِ
يُعْمِلُ البَازِلَ المُجِدَّةَ بالرَّحْـ ... ـلِ تَشَكَّى النِّجَادَ بَعْدَ الحُزونِ (١)

وفى مفضليته الميمية نرى صورا أخرى تتراءى فى نفس البساطة الفطرية التى تميز هذا الفن البديعى فى أكثر الشعر الجاهلى :

يَهْلِكُ والِدٌ ويَخْلُفُ مَوْ ... لُودٌ وكُلُّ ذِى أَبٍ يَيْتَمْ
والوَالِدَاتُ يَسْتَفِدْن غِنًى ... ثُمَّ علَى المِقْدَارِ منْ يُعْقَمْ
إِنْ يُخْصِبُوا يَعْيوا بِخِصْبِهِمُ ... أَوْ يُجْدِبُوا فهُمْ به أَلأَمْ (٢)

فقد طابق بين « الوالد والمولود » وبين « من تلد ومن تعقم » ثم بين « الخصب والجدب » . وفى ميمية المرقش الأصغر نرى صورة أخرى تتسم بهذه البساطة الفطرية أيضا :

بيْنَا أَخُو نِعْمَةٍ إِذْ ذَهَبَتْ ... وحُوِّلَتْ شِقْوَةٌ إِلى نَعِيْم
وبَيْنَا ظَاعِنٌ ذُو شقَّةٍ ... إِذ حلَّ رحلًا وإِذْ خَفَّ المقيم (٣)

وفى بائية علقمة نرى صورا أخرى ، تلفت نظرنا من بينها صورة غريبة لا نرى لها مثيلا فى الشعر الجاهلى ، لأنها تتصل بغيبيات دينية ، لم يكن للعرب فى وثنيتهم الجاهلية معرفة دقيقة بها ، إذ يطابق الشاعر فيها بين « الإنس والملائكة » الذين يتنزلون من جو السماء :

ولَسْتَ كَإِنْسِىٍّ ولكِنْ لمَلْأَكٍ ... تَنَزَّلَ مِنْ جَوِّ السَّمِاءِ يَصُوبُ
رَغَا فَوْقَهَمْ سَقْبُ السَّمَاءِ فدَاحِضٌ ... بِشِكَّتِهِ لم يُسْتَلَبْ وسَلِيبُ
وأنْتَ الَّذى آثارُهُ فى عَدُوِّهِ ... مِنَ البُؤْسِ والنُّعْمَى لَهُنَّ نُدُوبُ (٤)

---

(١) المفضلية ٤٨ ص ٢٢٧ البيتان ٢ ، ١٠ .
(٢) المفضلية ٥٤ ص ٢٣٧ الأبيات ١٦ ، ١٧ ، ٢٦ .
(٣) المفضلية ٥٧ ص ٢٤٧ ، البيتان ٢٠ ، ٢١ .
(٤) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ الأبيات ٢٦ ، ٣٦ ، ٤١ .

وفى تائية الشنفرى نرى صورا أخرى منه ، تلفت نظرنا ، منها تلك المحاولات التى يبذلها الشاعر ليحقق بها لونا من المقابلة المعنوية العميقة لابين الألفاظ المفردة وحدها ، ولكن بين الصور المركبة أيضا ، على نحو ما نرى فى وصفه لصاحبته حيث يرسم لها صورة يقابل فيها بينها فى كرم أخلاقها وبين غيرها من النساء فيما يجلب عليهن الذم :

تحُـلُّ بِمَنْـجَـاةٍ من اللَّوْمِ بَيْتَهـا ... إذَا مابُـيُوتٌ بالـمَـذَمَّـةِ حُلَّتِ [1]

وعلى نحو ما نرى فى حديثه عن نفسه حيث يستغل طائفة من المتناقضات المتقابلة فى رسم صورة لشخصيته فى حلاوتها ومرارتها ، وفى رضاها وغضبها ، وفى لينها وشدتها ، وفى اندفاعها ورجوعها :

وإنـىَ لحـلوٌ إنْ أريدَتْ حَلاَوَتِـى ... ومُـرٌّ إذَا نَفْسُ العَـزُوفِ استَمرَّتِ
أبـىٌّ لِمَـا آبـى ، سريعٌ مَبَـاءَتِـى ... إلىَ كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحى فى مَسَـرَّتى [2]

وفى بعض مواضع من المفضليات يتراءى الجناس والطباق فى صورة واحدة ويمتزج اللونـان فيها ليؤلفا لونا مركبا طريفا ، وكأنه بداية ساذجة لما ستتطور إليه صناعة الصور البديعية فى الشعر العربى بعد ذلك ، ونستطيع أن نرى مثلا لذلك فى مقدمة المثقب العبدى :

أفـاطِـمَ قبـلَ بَيْنِـكِ متِّـعِـينِى ... ومـنـعُـكِ مَا سَأَلْـتُ كأنْ تَبِـينِى
فلاَ تَعِـدِى مَواعِـدَ كَاذِبَـاتٍ ... تَمُـرُّ بهَـا رِياحُ الـصَّـيْفِ دُونِـى
فإنِّـى لَوْ تُخَـالِـفُـنِـى شِمَـالِـى ... خِلاَفَـكِ ما وَصَـلْتُ بَهـا يَمِـينِى
إذَنْ لقَـطَعْـتُـهَـا ولـقُـلْتُ بِينـى ... كذلِـكَ أَجْتَـوِى مَنْ يَجْتَـوِينى [3]

ففى هذه الأبيات تتـداخـل ألوان الجناس والطباق لتشكل لوحة فنية بألوانها فهو يجانس بين « بينك وتبين » ، وفى نفس البيت يطابق بين « الامتاع والمنع » ، ثم يعود إلى الجنـاس فى البيت الثـانى بين « تعدى ومواعد » ، وفى البيت الثالث يمزج بين الجناس والطباق ، بين « تخالفنى وخلافك » ، « وبين شمالى ويمينى » ، ثم يقتصر على الجناس فى البيت الرابع بين « أجتوى ويجتوينى » وهكذا تمتزج الألوان وتتداخل فى صورة طريفة لا نجد أمثالها كثيرا فى المفضليات .

(١) المفضلية ٢٠ ص ١٠٨ ، البيت ٨ .
(٢) البيتان ٣٥ ، ٣٦ .
(٣) المفضلية ٧٩ ص ٢٨٧ الأبيات ١ ـ ٤ .

ومن ألوان هذا البديع الموسيقى التى تظهر فى المفضليات « رد العجز على الصدر » ، وهو لون يؤدى نفس الدور الموسيقى الذى تؤديه ألوان البديع فى الشعر الجاهلى ، وتظهر صور غير قليلة منه فى طائفة من المفضليات أحيانا فى مطالعها ، وأحيانا فى أثناء أبياتها ، ففى مطلع مفضلية سبيع بن الخطيم ، نراه يكرر اسم صاحبته فى أوله وآخره ليحقق هذا التوازن الموسيقى بين الصدر والعجز :

بانـت صَدوفُ فقلبُـهُ مخْطُوفَ ونـأَتْ بجـانبِها عليكَ صَدُوف [1]

وفى تائية الشنفرى نرى مثلا لهذا اللون كما يظهر فى غير المطالع :

تَحُـلُّ بِمَنْجَـاةٍ مِنْ الّلومَ بَيْتَهـا إِذَا ما بُيُوت بالـمَـذَمَّـةِ حُلَّتِ [2]

وفى ميمية المثقب نرى مثلا آخر :

أُكْـرِمُ الـجَـارَ وأرْعَـى حَقَّـهُ إنَّ عِرْفَـانَ الـفَـتَـى الـحـقَّ كَرَمْ [3]

وفى سينية الحارث بن حلزة نرى مثلا آخر :

وبَئِسْـتُ ممَّـا قد شَغِـفْـتُ به منـهـا ولا يُسْلِيكَ كالـيَأْسِ [4]

وكذلك نرى فى بائية علقمة :

فأدَّتْ بنُـو كَعْـبِ بن عوفٍ ربيبَهـا وغُـودِرَ فى بعضِ الجُنـودِ رَبِيبُ [5]

ومن ألـوان هذه الموسيقى البديعية « الترصيع » الذى تتوالى فيه الصفات فى نغم موسيقى مطرد يتحول البيت معه إلى وحدات موسيقية متناسقة على نحو ما نرى فى تصوير بشامة بن الغدير لناقته :

فقـرَّبْـتُ للرَّحْـلِ عَيْرَانَـةً عذافِـرَةً عَنْـتَـرِيسًـا ذَمُـولاَ
مُدَاخِـلَةَ الـخَـلْقِ مذْبُـورَةً إِذَا أَخَـذَ الـحـاقِفَـاتُ المَقِيلاَ [6]

(١) المفضلية ١١٢ ص ٣٧٢ .
(٢) المفضلية ٢٠ ص ١٠٩ البيت ٨ .
(٣) المفضلية ٧٧ ص ٢٩٣ البيت ٦ .
(٤) المفضلية ٢٥ ص ١٣٢ البيت ٦ .
(٥) المفضلية ١١٩ ص ٣٩٠ البيت ٢٧ .
(٦) المفضلية ١٠ ص ٥٥ البيتان ١٠ و ١١ الحاقفات : ما اعوج من الرمل ، يقول إنها فى الوقت الذى تأوى فيه الابل الى مقيلها تظل هى محتفظة بنشاطها .

ومن أمثلة هذا اللون قول المسيب بن علس فى وصف ناقته أيضا :

فَتَسَلَّ حَاجَتَهَا إذا هِيَ أعْرضَتْ بِخَمِيصَةٍ سُرُجِ اليَدَيْنِ وَسَاعِ
صَكَّاءَ ذِعْلِبَةٍ إذَا اسْتَدْبَرْتَهَا حَرَجٍ إذَا اسْتَقْبَلْتَهَا هِلْوَاعِ (١)

ومن هذه الألوان الموسيقية أيضا الاطراد ، الذى يظهر فى تعامل الشعراء مع الأسماء سواء أكانت فى مجال الفخر أم الهجاء أم الغزل ، ففى مجال الفخر يقول بشر بن عمرو ابن مرثد مفتخرا بأبيه :

عمرُو بن مرثد الكريم فعالُهُ وبَنُوه كان هُوَ النَّجِيبَ فَأَنْجَبَا (٢)

وفى نفس المجال يقول المرقش الأصغر مفتخرا بأخذه ثأر ابن عم له :

أَبَأْتُ بِثَعْلَبَةَ بْنِ الحُشَا مِ عَمْرَو بْنَ عَوْفٍ فَزاحَ الوَهَلْ (٣)

وفى مجال الهجاء يقول راشد بن شهاب اليشكرى متوعدا أحد خصومه :

أَقَيْسَ بنَ مَسْعُودِ بن قيس بنِ خالدٍ أَمُوفٍ بأَدْرَاعِ ابن طَيْبَةَ أَمْ تُذَمْ (٤)

وفى مجال الغزل يقول الأخنس بن شهاب فى مطلع مفضليته :

لابنَةِ حِطَّانَ بن عوفٍ مَنَازِلُ كما رقَّشَ العُنْوَانَ فى الرَّقِّ كاتِبُ (٥)

وهكذا ظهرت هذه الألوان البديعية فى المفضليات ، ولكنها ظهرت على قلة من ناحية ، وفى غير تكلف أو تصنع من ناحية أخرى ، لا نستثنى من الحكم الأول الا الجناس فى المرتبة الأولى ، ثم الطباق من بعده ، فقد انتشر هذان اللونان انتشارا واسعا ، لا نراه مع أى لون آخر من هذه الألوان ولكنهما ظلا - مع ذلك - بعيدين عن التكلف والتصنع والصنعة الزخرفية المتعمدة .

★★★

(١) المفضلية ١١ ص ٦٠ البيتان ٧ ، ٨ .
(٢) المفضلية ٧١ ص ٢٧٥ البيت ١٠ .
(٣) المفضلية ٥٨ ص ٢٤٩ البيت الأول .
(٤) المفضلية ٨٦ ٣٠٧ البيت ١١ .
(٥) االمفضلية ٤١ ص ٢٠٣ البيت الأول .

الخـــــاتمة

تلتقى أبواب هذا البحث وفصوله فى وحدة كلية تحتوى منهجه جملة ، ولذلك رأيت أن أمهد للدراسة بتمهيد موجز حول المفضليات من باب التعريف بها وبيان قيمتها الأدبية والتاريخية ، فعرضت للتعريف بهذا الديوان ـ موضوع الدراسة ـ وتوصيفه ، وبينت وجه الثقة فى صاحبه ، وفيما رواه من هذا الشعر الجاهلى الموثق ، ثم وقفت عند أهم الأسس الفنية التى أقام عليها المفضل اختياره ، فوزعتها بين ذوقه الخاص ورغبة الخليفة ، وبعدها عرضت أهمية الديوان نصا جاهليا موثقا يمكن أن يرد قضية الانتحال ويقف بهذا الشعر عند صورة موثقة دقيقة ، وقد ذيلت هذا التمهيد بتسجيل أسماء شعراء المفضليات موزعة بين جاهليين ومخضرمين واسلاميين . ثم جعلت البحث بعد ذلك يدور فى ثلاثة أبواب يضم كل باب منهـا فصولا تتسق مع ما تتطلبه القضية التى يعالجها الباب . وعلى هذا جعلت الباب الأول فى دراسة مضمون القصيدة الجاهلية كما وردت فى الديوان ، ورأيت تقسيم الموضوعات إلى : موضوعات كبرى أولها موضوع الحرب وحاولت فى هذا الموضوع ابراز ما يتعلق به من تصوير العصبية القبلية وفرحة القبيلة بمولد الشاعر ، وارتباط الصوت الفـردى بالـوجدان الجماعى ، مع تصوير طبيعة الحياة الاقتصادية فى القبيلة بين التنقل المستمر والترحال والاضطراب . وكيف أصبح الغزو وسيلة مشروعة فى حياتهم تجد مبرراتها فى تحقيق مطالبهم الحيوية من ناحية وتحقيق مطلب الأمن من ناحية أخـرى . وسجلت طبيعة العلاقة بين حاجة القبائل إلى الشعراء لابراز مواقفها وحماستها والدفاع عن حماها ، وبين موضع الحرب ، وهو ما أدى إلى الاتساع بمفهوم الحماسة بما فيها من البطولة والمروءة ، والرغبة فى الانتقام ، والحرص على الثأر ، والاحساس بالعصبية القبلية .

وانتقـالا إلى الحـرب موضـوعا شعريا عرضت الصورة العامة للحرب ، ثم صور التهـديد والوعيد ، والفخر بالعزة والأنفة وكرم الأصل وعراقته والشجاعة والقوة والبأس والثقة بالنفس ، ثم وصف متعلقات الحروب من الخيل والفروسية ، وصورة الجواد العربى كما رسمها الشعراء ، ومعارض الأسلحة بما فيها من أسلحة الهجوم وأسلحة الدفاع ، ثم تصـوير نتـائج الحروب بما يحتويه من حديث عن القتلى والأسرى وانتشار صورة القتيل والأسير ، والحديث عن فرار القبيلة من القتال على سبيل الفخر ، أو فرار أعدائها على سبيل السخرية والتهكم ، إذ المهم فى هذا الموضوع هو تسجيل النصر على الأعداء وما ينزل بهم

من هزائم . ثم درست خلاصة موضوع الحرب عند شعراء الديوان وموقفهم الفنى فيه فى ظل الالتزام بالعقد الفنى والاجتماعى مع سيطرة فكرة بعث الماضى . وأخيرا أبرزت قيمة هذا الشعر ، وثيقة تاريخية لوقائع العصر وأيام القبائل .

وفى موضع الفخر وقفت عند بيان ارتباطه بشعر الحرب وتداخله معه مع عرض مجالات الفخر فى الحياة الاجتماعية بالقيم والمثل الخلقية ، ومحاولة تعليل ظاهرة انتشار الفخر فى الديوان ، وربطه بالأسس التربوية لاختيار صاحبه له ، وكيف استطاعت قصائد الفخر أن ترسم الصورة المثالية للرجل العربى كما أرادها لنفسه وكما أرادها له مجتمعه ، ثم فصلت القول فى مجموعة الصفات التى جرى شعراء الديوان على تكرار القول فيها ، ومنها صفة الاباء وعلاقتها بطبيعة الحياة الاجتماعية البدوية ، ثم ما يرتبط بها من صفات الفخر بالانفة وعدم الاستسلام أو الرضى بالمذلة والهوان ؛ ثم صفة الكرم وما يتعلق بها من قدرة الشاعر على اختراق الصحراء أو استضافة المسافرين بها واكرام ضيوفه منهم ، وصفة التسامح وبروزها ضرورة فى حياتهم الاجتماعية ، وحسن العشرة والوفاء .

كما عرضت لفخرهم بسنن الآباء والأجداد على المستوى الفردى والجمعى ، ودور القبيلة فى الهيمنة على موضوع الفخر فى جملته حتى تحول الشاعر إلى داعية لها يصور بطولاتها ، وعلى هذا فقد ربطت بين موضوع الفخر وبين تصوير أيام العرب ، وكشفت عن دوره فى تصويرها وتوثيقها ، مع بروزصدى الحياة الاقتصادية فى هذا الموضوع وخاصة فى الفخر بالاستقرار أو التنقل ، أو التبدى ، وبهذا انتهيت إلى أهمية موضوع الفخر فى كشف الطابع الحربى والطابع الاقتصادى وظروف البيئة الطبيعية ، بالاضافة إلى ما تبرزه القصائد على المستوى الفردى الذاتى من تصوير تحمل بعض الشعراء لشدة الزمان ، وقدراتهم على مواجهة صعوبات الحياة ، بالاضافة إلى حرصهم على تكرار مشاهد البطولة التى يلتقى فيها الشاعر بقومه .

أما عن الشكل الفنى الذى خضعت له قصيدة الفخر فقد وزعته بين شكل غير ملتزم بالمقدمات والرحلة ، وفيه يمتزج الفخر الفردى بالفخر القبلى ، وبين شكل ملتزم ترد فيه المقدمة دون اطالة فيها ، وغالبا ما كان الشاعر يوجهها إلى خدمة الموضوع .

وانتهاء من حديث الفخر بدأت عرض موضوع المدح ، وبدأت الحديث فيه ببيان حجمه فى الديوان ، مع الوقوف عند طبيعة الدوافع التى دفعت الشعراء إليه ، ثم سجلت الشكل التقليدى للمدحة الجاهلية فى الديوان ، وإلى أى حد ظهرت المشاهد التصويرية التى التقطها الشعراء من البيئة الطبيعية ، وكيف أثر الحس القبلى العام فى خواتيم القصائد ، مع الإشارة المتكررة إلى طبيعة العلاقة المبكرة بين المدح والتكسب .

وفى توظيف الشعراء لقصيدة المدح الجاهلية فى المفضليات عرضت لما استغله بعضهم منها فى فك الأسرى ، أو رسم الصورة المثالية للممدوح تحت تأثير دوافع تتجاوز مستوى الكسب المادى حين ترتبط بظروف البيئة الحربية .

وقد رأيت المقارنة بين بناء قصيدة المدح وبناء قصيدة الفخر من حيث مستوى الالتزام الفنى أو التحرر والصدور عن الذات الشاعرة فى كلتيهما وقد تمخضت المقارنة عن بروز ظاهرة الثبات والتشابه فى قصائد المدح خاصة فى مضمونها ، ما عدا المحاولات الجزئية لدى بعض الشعراء فى تقليب الصفات وتصوير زواياها . وأخيرا وزعت تعامل الشعراء مع الصفات بين الاعتدال والمبالغة .

وفى الطرف المقابل للموضوع السابق عرضت لموضوع الهجاء ، فبينت توزعه فى الديوان بين قصائد كاملة وأبيات متفرقة ، وكيف ظهرت فيه صور تجمع بين التهديد والوعيد والهجاء ، وانتهيت من هذا الموضوع إلى الوقوف عند التحليل الفنى لقصيدتين يمكن ادراجهما ضمن البدايات المبكرة لفن النقائض إذ ظهر التزام الشاعرين فيهما بقانون الوحدات الثلاث الذى يحكم فن النقيضة ، وقد بدا من دراستهما أن القصيدة الثانية ورودا فى الديوان هى رد على الأولى ، وقد تراوحت كل منهما بين الفخر والهجاء شأن قصائد هذا الفن مما يبرز إضافتهما إليه .

وفى موضوع الوصف بينت تردده بين القطع المتناثرة وبين القصائد التى خلصت له وكيف جاءت بعض القصائد وصفية خالصة تخضع للمنهج التقليدى للقصيدة الجاهلية ، وكيف جمع الشعراء مشاهد مختلفة فى الاطار الوصفى المحكوم بالقصيدة الواحدة أحيانا ، كما وقفت عند تعدد المشاهد وكيف جاء دليلا على حرية الحركة لدى الشاعر وكأنه يشير إلى تخلصه من الضوابط الاجتماعية التى تحكمه فى الموضوعات الأخرى ، وكان هذا الاتجاه أكثر انتشارا فى القصائد الطويلة ، أما فى القصائد القصيرة فقد رأيت إلى أى حد وقفت عن مشهد واحد من مشاهد الطبيعة .

أما عن الضوابط الفنية لقصيدة الوصف فقد سجلت ظاهرة الوحدة الموضوعية التى تحققت فيها أحيانا ، وخاصة حين ترتبط المقدمات بالموضوع لأنهما من جنس فنى متشابه ، ثم ما تراه فى القصائد التى تتناول مشاهد متعددة تجمعها وحدة المصدر التصويرى . وقد أنهيت الحديث فى هذا الموضوع ببيان ما يكشفه من طبيعة الحياة البدوية الصامتة والحية ، ولذا عرضت صورا سريعة لكل المشاهد التى وقف عندها شعراء الديوان ، مع تفصيل القول فى مشهد الصيد وما كان يدور فيه من صراع بين الصياد والحيوان الوحشى فى الصحراء .

أما الفصل الثانى فقد دار حول دراسة الموضوعات الصغرى التى كان نصيبها فى الديوان أقل من الموضوعات السابقة ، وقد توزعت هذه الموضوعات بين الغزل والرثاء وما تركه لنا الجاهليون من تأملات ، وخاصة فى الحياة والموت ، ومن شكوى تبرز موقفهم من الدهر والشيب ، كما عرضت لموضوع الصعلكة الذى شغل بعض شعراء الديوان .

وفى موضوع الغزل عرضت لبيان حجمه فى الديوان ، ووقفت عند قصائده مع التحليل الفنى لها ، وتسجيل أهم خصائصها ، وما استقل منها بالغزل وحده وما جاء موزعا بين قصائد اختلط فيها الغزل بموضوعات أخرى ، ومع هذا يمكن إدراجها ضمن هذا الموضوع مما وفر له وحدة موضوعية فى بعض الأحيان .

وفى الرثاء سجلت غرابة موقف المفضل منه ، ووقفت عند الرثاء فى الحروب وعرضت صورا مما ورد فيه فى أبيات متناثرة ، ووقفت أيضا عند غرابة البناء الفنى فى بعض قصائد الرثاء ، ورثاء بعض الشعراء لأنفسهم ، وحول تأملات شعراء الديوان فى الحياة والموت أظهرت عجز الشاعر عن الانفصال عن ذاته ، إذ حاول إثباتها من خلال موقفين يقوم كل منهما على تأملات خاصة :

أولهما : اتجاه إيجابى يصوغ فيه الشاعر ما يستخلصه من تجاربه ، وهو ما يبرزه حديث الحكمة التى أخذت موقعها فى القصائد بين البيت أو البيتين ، كما انتشرت فى بعض المقدمات والخواتيم ، وفى أجزاء كبرى من القصائد أحيانا ، ووقفت عند طبيعة الحكمة الجاهلية وما تمثله من فلسفة اجتماعية تدور حول سلوك الانسان فى علاقاته الاجتماعية ثم مصيره المحتوم فى الحياة ،وكيف تحولت الحكمة الجاهلية إلى لون من الفلسفة الأخلاقية حينا ، وكيف اتجهت إلى النصيحة التى غالبا ما وجهها الشعراء لأبنائهم فى كثير من الأحيان .

والثانى : الاتجاه السلبى الذى يعكس حياة الشعراء ، وما يدور فى أعماقهم من الاستسلام والخضوع لصروف الدهر ، وقد وزعت هذه الشكوى بين ما ورد منها فى مقدمات الطلل والظعن ، وهو ما يوازى الايجابية فى مقدمات الغزل ، وما ورد منها فى مقدمات بكاء الشباب وتصوير الشيب ، وكيف انتهت لوحة الشيب إلى تصوير تلك المواقف الاستسلامية التى آثرت الاستجابة لسنة الحياة .

ثم فصلت الحديث فى قضية الدهر ، وموقف الشعراء منها حيث تلتقى مستويات مختلفة من الايجابية والسلبية ،وإن كانت السلبية قد غلبت عليهم . وقد ورد أحيانا فى حديث عام يسجل إيمانهم بالقوة الخارقة له ، ويرصد الحس العدائى بين الشاعر وبينه ، وكيف استعان بعضهم بالأحداث لتصوير القوة المطلقة له ، كما بينت علاقة الدهر بالطابع

الدرامى فى حياة الشاعر الجاهلى ، وكيف كان هذا الشاعر أمينا مع نفسه . نقل تجاربه بما فيها من سلب وإيجاب على السواء .

واستكمالا للوحة الدهر عرضت لموقفهم من الموت ، وكيف فزعوا من صورته مما يوازى خوفهم من الدهر واستسلامهم له ، إذ غالبا ما ينتهى الأمر أيضا بالتسليم للموت مصيرا محتوما فى الحياة .

أما عن الصعلكة فقد حاولت أن أتبين موقفهم الفنى فى الديوان من خلال شعرهم وتحليله تحليلا فنيا لبيان ارتباطه بموضوع حياتهم ، ولاحظت أنهم جعلوا منها موضوعا لقصائدهم التى ترصد خروجهم وحركتهم وأهدافهم ومن معهم من الرفاق . كما حاولت تبين أسباب اختيار المفضل لهذه القصائد ، ربما لادراكه حقيقة حركة الصعلكة ، وما كانت تنطوى عليه من قيم خلقية كريمة تستهدف اصلاحا اجتماعيا واقتصاديا فى مجتمعها .

وقد خصصت الباب الثانى لدراسة الشكل الفنى بكل جزئياته فى قصائد الديوان ، فأفردت الفصل الأول لرؤية الشكل العام للقصيدة من خلال ثلاثة جوانب :

الأول : دراسة ما بين القصيدة والمقطوعة من تباين فنى ، ثم تصنيف القصيدة العربية إلى شكلين :

(أ) قصائد قصار لها سمات فنية خاصة .

(ب) قصائد طوال تعالج أكثر من موضوع ولها طوابعها الفنية الخاصة أيضا ، وهذه تقع فى شكلين :

الأول : قصائد ذات نظام ثابت من مقدمات ورحلة وموضوع وخاتمة .

الثانى : قصائد طويلة بلا مقدمات .

وقد قمت فى هذا المجال بعرض الآراء التى تناولت قضية أولية الشعر الجاهلى وتطوره ، ثم توزيع القصائد القصار والمقطوعات فى الديوان لبيان موقفها من الدراسة ، مع الوقوف عند بعض المقطوعات لاستخلاص ما يحكمها من ظواهر فنية ، إذ بدا بعضها كأجزاء من قصائد طويلة لم تدون كاملة ، وبعضها كمقدمات قصائد لم يحتفظ الرواة إلا بها ، بينما بدا بعضها الآخر لا يقف عند موضوع واحد ، ويكاد يشبه القصائد الطويلة منهجيا فى تعدد الموضوعات .

وفى توزيع موقف الشعراء بين المقطوعات والقصائد وجدت شعراء أجادوا فى النظم فى القصيدة والمقطوعة معا مما قارب بين الفنيين ، وهو ما تؤكده تلك المقدمات التى نراها

فى بعض المقطوعات ، وكذلك مخاطبة الصاحبين أو الحرص على التصريع فى مطالعها . وقد كشفت هذه الدراسة عن حقيقتين :

أولاهما : أن أكثر الشعراء من أصحاب المقطوعات لم ترد لهم قصائد يهتمون بجمال البناء الفنى فيها . **والأخرى** أن هناك محاولات للتصوير فى بعض المقطوعات مما يكشف عن حرص الشعراء على بذل الجهد الفنى فيها .

وقد حاولت حسم الموقف النقدى بين المقطوعة والقصيدة من واقع الديوان ، فرأيت أن المقطوعة لا تتوافر لها الوحدة الموضوعية دائما ، إذ تتعدد الموضوعات فيها أحيانا ، وتغلب عليها السرعة الفنية أحيانا أخرى ، ولم تحل هذه السرعة الفنية دون ظهور محاولات تصويرية من حين لآخر .

ولم تكن المقطوعة على هذا النحو هنا بظروف تاريخية معينة بقدر ما خضعت لظروف الشاعر ، كما أن الشاعر الجاهلى لم يكن يضع فى حسابه تلك التفرقة الحسابية بين القصيدة والمقطوعة التى سجلها النقاد ، وبذلك تظل محاولات التفرقة بين الفنين محل نظر أمام ما تكشفه الدراسة من مواقف بعض الشعراء فى مقطوعاتهم .

وفى الجانب الثانى درست القصائد التى وردت عند شعراء الديوان دون مقدمات ، وأدخلت معها ما ورد فيها بمقدمات غريبة على القصيدة العربية فى شكلها التقليدى ، وأضفت إليها أيضا ما جاء منها بمقدمات قصيرة موجزة عند بعض الشعراء . وانتهيت إلى عدم الربط بين طول القصيدة وقصرها وبين خلوها من المقدمات ، مع التماس مبررات حذف المقدمات فى بعض القصائد الحربية ، وربطهابظروف الحروب وخضوع الشاعر لجوها .

وكانت النتيجة أن القصائد التى وردت بلا مقدمات لم ترتبط بموضوع معين أو موقف محدد ، إذ تعددت فيها الموضوعات أحيانا .

وفى الجانب الثالث تعرضت لقضية الوحدة الموضوعية ، وفيه عودة إلى ترابط موضوعات القصيدة الجاهلية وما بينها من توحد نفسى تحكمها الانفعالات والمشاعر المتشابهة ، ولم تقف الوحدة الموضوعية عند فن المقطوعة أو القصيدة على حدة ، وإنما وردت محكومة بطبيعة الموقف الانفعالى المتماسك . وبينت إلى أى حد يمكن للوحدة النفسية أن تدفع فكرة وحدة البيت ، مع عرض شواهد شعرية من الديوان للدلالة على هذا الترابط النفسى . وسجلت تفرد المدح بافتقاد الوحدة الموضوعية ربما لانفصال المقدمات فى دلالتها عن الموضوع إلا عند بعض الشعراء من أصحاب المدح الحربى الذى يرضى تفسية الممدوح

من ناحية ، ونفسية المادح من ناحية أخرى . مع محاولة رد الاتهام الذى وجه إلى القصيدة العربية فى هذا الجانب النقدى عن طريق عرض هذا الجانب النفسى .

وقد خصصت الفصل الثانى لدراسة مقدمات القصائد وخواتيمها ، وبدأت بالمقدمات فبينت أصالة الشكل التقليدى للقصيدة ، وكيف تحقق لها النضج والاكتمال بما فيها من مقدمات مختلفة أولها مقدمة الطلل ، وقد وقفت عند بيان شهرتها ومدى انتشارها فى القصائد . وكيف شغلت النقاد القدماء مع تركيز خاص على المنهج الذى رسمه ابن قتيبة للقصيدة العربية ، واستخلاص الحقائق منه وخاصة ما يتعلق منها بالمقدمات . ثم عرض آراء المحدثين وما بينها من اختلاف وتباين . وفى الصورة العامة للمقدمة الطللية عرضت لمواقف الشعراء منها ، وظهور ذواتهم من خلالها سواء من منظور اليأس والاستسلام أو غير ذلك . كما وقفت عند مقدمة الطلل عند المرقش الأكبر التى بدأ بها مرثيته عل غير ما عرف فى إيراد المقدمات ، وحاولت أن أتبين ما بين البكاء على الطلل والبكاء على المرثى من وحدة فى الجو النفسى . كما وقفت عند اتخاذ بعض الشعراء من مقدمة الطلل وسيلة إلى مقدمات أخرى غزلية أو خمرية أو فى حديث الطيف أو غيرها .

وقد سجلت ما لاحظته على موقع مقدمة الطلل فى مطالع القصائد ، وكيف صورت الواقع الجاهلى من ناحية ، والواقع النفسى من ناحية أخرى ، كما أدت وظيفتها التى تصورها لها القدماء .

وقد انتشرت مقدمات الأطلال عند عدد كبير من الشعراء ، وهو أمر لا تخفى دلالته على واقعهم الوجدانى ، ولكن هذا لم يمنع من ظهور التلوين الشخصى فيها وهو يتمثل فى تركيز كل شاعر على جانب معين منها . وقد ظهر القاسم المشترك فى بعض الصيغ الاستفهامية المكررة . وقد حاولت فى هذا الموضع من الدراسة توضيح موقفى من الآراء التى قيلت حول هذه المقدمات ورؤيتها بين الواقع الطبيعى والواقع النفسى ، ثم تحولها بعد ذلك إلى مقدمات تقليدية لدى بعض الشعراء .

وفى دراستى للمقدمة الغزلية حاولت تحديد الاصطلاح الخاص بها من بين مصطلحات الغزل والنسيب والتشبيب ، ثم حاولت تحديد العلامات الفارقة بينها وبين مقدمة الطلل ، وعرضت حجم انتشارها فى الديوان ، ووصفتها بوجه عام ، ثم بينت امتزاجها أحيانا بحديث الشيب لما بينهما من روابط نفسية ، وما ينتشر فى المقدمة من التصوير الحسى لجمال المرأة والتصوير المعنوى أيضا لهذا الجمال ، وكيف وردت المقدمات الغزلية بكثرة فى باب الفخر استكمالا للموقف الاجتماعى للشاعر حين يفخر بنفسه فى دائرة « الأنا » و« النحن » على السواء .

كما عرضت لندرة ورودها فى التقديم لقصائد المدح وارتباطها بظاهرة الدعاء بالسقيا .

وفى دراسة المقدمات الأخرى رأيت الظعن أكثرها انتشارا فى الديوان ، وبينت ارتباطها بالرحلة ، وكيف رسمت جانبا من حياة البادية كما صورت الموقف النفسى للشاعر تجاه صاحبته الراحلة ، وإلى أى حد توزعت المشاهد فيها بين الإطالة والإيجاز وتصوير الواقع النفسى للشاعر .

وتليها مقدمات الشيب والشباب التى تكشف عن جوهر الصراع النفسى الذى يعيشه الإنسان بين ذكريات يقف عاجزا أمام اعادتها فيكتفى باستعادتها وتصويرها وبين حاضر لا يستطيع منه الهروب أو الفرار لأنه يدرك أنه سيلاحقه أينما اتجه مما جعل السلبية والانهزامية تسيطر على هذه المقدمات ، باستثناء محاولات بعض الشعراء للخروج من الانهزامية إلى الإحساس بالحياة عن طريق العودة إلى ذكريات الشباب واجترارها من جديد ، ومن هنا كان الوقوف عند الجانب الإيجابى فى مقدمات الشيب عند بعض الشعراء ، مع محاولة تبين اختلاف الموقف النفسى وتنوعه إزاء الشيب حسب موضوع القصيدة بين الفخر والمدح ، فهو يرفضه فى الفخر ويستسلم له فى المدح .

وتأتى مقدمة الطيف صورة أخرى من المسلك الهروبى فى مواجهة الواقع ، وهى ترتبط فى طبيعتها بحديث الغزل مما يبرز ورودها ضمن المقدمات الغزلية فى بعض القصائد ، وقد بينت ضآلة هذه المقدمة بالقياس إلى مقدمات الطلل والغزل ، كما وقفت عند تفسير ظاهرة التداخل والاختلاط بين المقدمات ، مع ربط هذا التداخل بالواقع النفسى للشاعر .

وفى ختام حديثى عن المقدمات عرضت لتفسير رمزية الأسماء التى انتشرت فيها على اختلاف صورها ، وحاولت الفصل فى مسألة واقعيتها أو رمزيتها ، وانتهيت إلى عدم التناقض بين الأمرين .

وقد خصصت القسم الثانى من هذا الفصل لدراسة خواتيم القصائد ، فعرضت لموقع تلك المسألة فى النقد العربى بالقياس إلى ما ورد فيه من حوار حول المقدمات ثم أبرزت الاتجاهات الواضحة فى الخواتيم وخاصة ما يتعلق منها بحديث الحكمة ، وأساليب الدعاء ، وغيرهما من أساليب أخرى انتشرت فى الديوان .

كما بينت طبيعة الدرس الفنى لظاهرة الخواتيم التى تصعب رؤيتها ظاهرة فنية ثابتة ، وقد آثرت التفصيل فى عرض النمطين : الدعائى والحكمى ، وقمت بتوزيع الخاتمة

الدعائية على أشكالها المختلفة بين المدح والهجاء ، ثم عرضت صورا من الخواتيم الحكمية التى انتشرت مع كثير من الموضوعات مثل الرثاء والفخر وشعر الأيام .

وقد خصصت الفصل الثالث لعرض صورة الرحلة الجاهلية وأساليب التخلص فى القصيدة ، وفى دراسة الرحلة بدأت بتحديد دورها تقليدا فنيا من تقاليد القصيدة ، ثم ارتباطها بالظروف الاقتصادية للقبائل ، وورودها فى القصيدة مع كل الموضوعات الشعرية ، ووقفت عند دور الناقة فى حديث الرحلة بصفة عامة ، ودور الفرس فى رحلة الصيد بصفة خاصة ، ثم أماكن ورود الرحلة فى القصيدة وخاصة بعد المقدمات الطللية والغزلية .

وفى تبين وظيفة الرحلة ألمحت إلى الجانب النفسى منها ، وهو ما ألح عليه بعض شعراء الديوان من رغبتهم فى تسلية همومهم ، ثم الجانب الفنى المتعلق باعتبارها جسر انتقال إلى المدح بصفة خاصة .

ثم رصدت أهم الظواهر الفنية فى حديث الرحلة ابتداء من ارتباطها الوثيق بالمقدمة ، إلى محدودية موضوع الرحلة نفسه ، إلى شدة حرص الشاعر على عرض صورة الصحراء والناقة مازجا مشاعره بها ، وكأنها تعد معادلا موضوعيا للحبيبة فى هذا الجانب من القصيدة .

ثم وقفت عند دراسة أساليب التخلص التى اعتمد عليها شعراء المفضليات وحاولت الرد على اتهام القصيدة العربية بأنها حشد من الأبيات ، وسجلت ما برز فيها من حرص على حسن التخلص ، وكيف تعددت صور الانتقال من المقدمة إلى الرحلة من ناحية ، ثم من الرحلة إلى موضوع القصيدة من ناحية أخرى . وقد عددت صور الانتقال من تخلص مقتضب بلا تمهيد ، ولجوء بعض الشعراء إلى أسلوب التجريد ، واعتماد بعضهم على فاء العطف ، والبعض الآخر على رحلة الظعن وإن كان الانتقال المفاجىء تظل له الغلبة فى النهاية .

ثم جعلت الباب الثالث لدراسة البناء الفنى للقصيدة فى الديوان ، وقد عنيت فيه بتسجيل الأدوات الفنية التى استعملها الشعراء فى بناء قصائدهم ، ورأيت تقسيم الرؤية النقدية لهذا الموضوع إلى ثلاث زوايا جعلتها فى ثلاثة فصول : الفصل الأول يختص بدراسة البناء اللغوى ويقع فى مبحثين :

الأول : يتعلق بدراسة اللغة ، **والثانى** يتعلق بدراسة الأسلوب .

وقد بدأت بعرض موقف الباحثين من محاولة تحديد اللغة الأدبية الموحدة ، التى هى لغة الشعر الجاهلى . ثم أهم سمات هذه اللغة الموحدة واختلافها عن لغة القرآن الذى

صفاها وهذبها ، وكيف ظهرت هذه السمات واضحة فى المفضليات ، ثم حاولت تسجيل الملاحظات عليها من منظور موضوعى وجغرافى واقتصادى يرتبط بطبيعة الحرف السائدة فى البادية وغيرها من المدن والقرى ، ثم ألفاظ البيئة الحضارية التى اتصلت بها المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية ، وما أفادته من الألفاظ الفارسية المعربة . ثم وقفت عند الألفاظ التى أهملتها المعاجم ووردت فى الديوان ، وحاولت تصنيفها أقساما لغوية مختلفة .

وفى دراسة الأسلوب وقفت عند أهميته فى النقد الأدبى للنص ، مع عرض موقف القدماء من الظواهر الأسلوبية عند شعراء أقاليم بعينها مثل الحيرة . وبعد ذلك رصدت الظواهر الأسلوبية فى ديوان المفضليات حيث ظهر منها ذلك التفاوت فى المستوى التعبيرى بين شعراء البادية وشعراء المنطقة الشرقية ، ثم أهم الخصائص التى امتاز بها شعرهم من القصصية والواقعية . وقد اتسمت الواقعية عندهم بالإيجاز والتركيز ، كما توزعت القصصية عندهم على مستويين : مستوى القصة القصيرة فى الرحلة والصيد مع ابراز محاولات بعض الشعراء الخروج على هذا التقليد ، ثم مستوى تردى الأسلوب القصصى دون أن يمثل ظاهـــرة متـميزة . مع عرض ما يتعلق بالقصصية فى جملتهـــا من أسلوب حوارى وسرد للأحداث ، ولكن دون تحقيق صورة متكاملة فنيا للقصة .

ثم وقفت عند مستويات الأداء الأسلوبى ، وما فيها من ظاهرة التلوين بين الخبرية والانشـائية ، وصيغ الاستفهـام والـدعاء والنداء ، وأساليب التوكيد والقسم والشرط ، وتلوين الأفعال بين المعنى والمضارعة ، وتلوين الضمائر بين الالتفات حينا والتجريد حينا آخر ، ثم ظهور الجمل الاعتراضية ، ورصد الصيغ التى أخذت شكل قوالب تعبيرية مكررة .

وقد دار الفصل الثانى حول دراسة البناء التصويرى كما ظهر عند شعراء المفضليات فى درجاته المختلفة ، وبدأت بعرض التشبيه وموقف النقاد منه ودوره فى العملية الفنية أداة لها سمات خاصة ، ووظائف معينة ، ثم وقفت عند درجات الصورة التشبيهية ابتداء من استخدام الأدوات المختلفة بين المشبه والمشبه به ، إلى عرض صور من التشبيه البليغ ، وانتهاء بصور من التشبيه التمثيلى ، ثم محاولات بعض الشعراء استغلاله فى رسم صور فنية تتعدد أركانها وزواياها .

وفى دراسة الاستعارة عرضت لتحديد موقعها من التصوير الفنى والرؤية النقدية لها ثم أبرزت أهم ما انتشر فى الديوان من صور تشخيصية تجاوزت المستويات التشبيهية ، وبينت مدى ارتباط التشخيص بمعطيات البيئة الجاهلية التى فرضت نفسها مصدرا كبيراً

من مصادر التصوير على اختلاف أدواته ، وأخيرا وقفت عند أثر البناء الاستعارى فى الارتقاء بالصورة الشعرية والرد على من يذهبون إلى عكس ذلك . ثم وقفت عند الكناية فأبرزت دورها فى الأداء الفنى التصويرى ، وكيف جاء الرمز وسيلة فنية لكشف وقع الحقائق على النفس ، مع عرض صور من الكناية وارتباطها بمظاهر الحياة البدوية وإن كانت قد جاءت أقل نسبيا من الاستعارة والتشبيه فى المفضليات .

ثم جعلت الفصل الثالث لدراسة البناء الموسيقى ، وفيه عرضت لدراسة الموسيقى الخارجية بجانبيها التقليديين : الأوزان ، والقوافى ، ودراسة الموسيقى الداخلية كما ظهرت فى الألفاظ والتراكيب .

ودخلت إلى الفصل ببيان علاقة الشعر الجاهلى بالغناء ، ثم سجلت احصائيا كيف دارت قصائد المفضليات فى تسعة من بحور الشعر العربى اختلف توزيع القصائد عليها دون أن تبدو خصوصية بحر ما بموضع معين . كما سجلت ظاهرة انتشار البحور الخفيفة عند شعراء المنطقة الشرقية من الجزيرة ، وأخيرا كيف قدمت المفضليات صورة ناضجة للشعر العربى فى القرن الخامس الميلادى مع احتفاظها ببعض رواسب الأولية المبكرة من اضطراب فى الوزن أحيانا وخروج عليه أحيانا أخرى .

أما عن القوافى فقد وقفت عند ظاهرة التصريع فى المطالع وكيف حرص شعراء المفضليات عليها وخاصة فى القصائد الطويلة ، ثم لاحظت اتجاه كثير منهم إلى القوافى المطلقة ، مع كثرة إلحاق الضمائر عند طائفة منهم ، كما سجلت ما وقع من صور الاضطراب فى القوافى من إيطاء وإقواء وتضمين ، وربطته - كما ربطت الاضطراب العروضى - برواسب الأولية المبكرة .

وفى حديث الموسيقى الداخلية وزعت الدراسة على ظاهرتين :

الأولى : التوزيع الموسيقى الذى يبرز من خلال توفير التناغم الصوتى للكلمات والجمل ، ثم استغلال الطبيعة الموسيقية لتفعيلات بعض البحور مثل البسيط والمتقارب ، والتلاعب بترتيب العبارات تقديما وتأخيرا فى خدمة الموسيقى .

والظاهرة الأخرى : جعلتها لدراسة الموسيقى البديعية وكيف حرص الشعراء على استغلال كل الطاقات الصوتية للكلمة ، ورأيت أن دور البديع فى الشعر الجاهلى كان دورا موسيقيا . وإن لم يبلغ دوره المعنوى ، ثم فصلت القول فى الجناس وكيف حقق الهدف الموسيقى ، وكذلك الطباق ، ورد العجز على الصدر ، والترصيع ، وأخيرا سجلت أن تعامل الشعراء مع كل هذه الأساليب البديعية جاء دون تكلف أو افتعال أو مبالغة .

وبعـد ، فهـذه هى المواقف والقضايا الفنية التى أثارها هذا البحث اتخذت منها مشكلات حددت جوانبها ، وحاولت الوقوف عند كل جانب منها حتى يظهر ما يستبطنه من حقائق أو ما يمكن أن يضيفه من جديد إلى الدرس الأدبى ، فإذا كنت قد وفقت فيه فما توفيقى إلا بالله ، وإن تكن الأخرى فحسبى أن تكون هذه محاولتى الأولى فى التعامل مع أقدم نصوص الشعر العربى ، ويبقى الأمل فى أن تفتح أمامى مجالات أخرى أكثر عمقا ونضجا . .

والله ولى التوفيق . . .

★★★

المصادر والمراجع

اعتمدت أساسيا على المفضليات ، تحقيق الأستاذين أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون (دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩) .

ورجعت فى بعض المواضع إلى تحقيق لايل (اكسفورد ١٩٢٠) وإلى تحقيق الدكتورفخر الدين قباوة (دمشق ١٩٧١) .

(أ) المصادر :

الآمدى :

الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى - تحقيق السيد أحمد صقر . (دار المعارف ، بالقاهرة ١٩٦١) .

ابن رشيق :

العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد (دار الجيل - بيروت ، ١٩٧٢) .

ابن سلام :

طبقات فحول الشعراء - تحقيق محمود محمد شاكر (دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٤) .

ابن طباطبا العلوى :

عيار الشعر - تحقيق وتعليق د . طه الحاجرى ود . محمد زغلول سلام (المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة ١٩٥٦) .

ابن قتيبة :

الشعر والشعراء . تحقيق أحمد محمد شاكر (دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٦) .

ابن النـــديم :

الفهرست (طبعة ليبزج ١٨٧٢) .

أبو الفرج الأصفهانى :

الأغانى (طبعة دار الكتب المصرية) .

أبو هلال العسكـــرى :

كتـاب الصنـاعتين - تحقيق على البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم (دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٢) .

البغـــدادى :

خزانة الأدب (الطبعة الأولى - بولاق) .

التبريـــــزى :

شرح القصائد العشر (المطبعة المنيرية - القاهرة ١٣٥٢ هـ) .

الجـــاحظ :

الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون (مصطفى الباب الحلبى - القاهرة ١٩٣٨) .

السيـــــوطى :

المزهر فى علوم اللغة وأنواعها (الحلبى - القاهرة ١٩٥٨) .

عبد القادر الجرجانى :

- أسـرار البلاغة (المنار ١٣٥٨ هـ) .
- دلائل الاعجاز (المنار ١٣٣١ هـ) .

قدامة بن جعفر :

نقد الشعر (ليدن - بدون تاريخ) .

المرزبانـــى :

الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر ـ تحقيق على البجاوى (نهضة مصر ١٩٦٥) .

الميـــدانى :

مجمع الأمثال (بولاق ١٢٨٤ هـ) .

ياقـــوت :

معجم الأدباء (ارشاد الأريب إلى معرفة الأديب) ـ تحقيق أحمد فريد رفاعى . (دار المأمون ـ القاهرة ١٩٣٨) .

(ب) **مراجع عربية ومترجمة :**

أحمـد أمـين :

- النقد الأدبى (القاهرة ١٩٥٢) .
- ضحى الإسلام (لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٤) .

أحمد الحوفى (دكتور) :

- الحياة العربية من الشعر الجاهلى (نهضة مصر ١٩٤٩) .
- الغزل فى الشعر الجاهلى ط الثالثة ـ القاهرة ١٩٧٣ .

أحمـد الشـايب :

تاريخ النقائض فى الشعر العربى (مكتبة النهضة المصرية . ط . ثالثة ـ ١٩٦٦) .

أحمـد كمال زكى (دكتور) :

النقـد الأدبى الحديث .

أدونيس (على أحمد سعيد) :

- الثابت والمتحول (دار العودة ـ بيروت ١٩٧٤) .
- مقدمة : ديوان الشعر العربى (المكتبة العصرية ـ صيدا ، بيروت ـ ١٩٦٤) .

أليزابيت درو :

الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش (مطبعة ميمنة - بيروت ١٩٦١) .

إيليا حاوى (دكتور) :

- فن الوصف وتطويره فى الشعر العربى (دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٦٧) .
- فن الشعر الخمرى (دار الثقافة - بيروت - بدون تاريخ) .

بروكلمان :

تاريخ الأدب العربى . ترجمة د . عبد الحليم النجار (ط . دار المعارف - القاهرة ١٩٦١) .

بلاشير :

تاريخ الأدب العربى (العصر الجاهلى) تعريب د . إبراهيم الكيلانى (دار الفكر - دمشق ١٩٥٦) .

تشارلتن :

فنون الأدب ، ترجمة د . زكى نجيب محمود (لجنة التأليف والترجمة والنشر . د . ت) .

جابر عصفور (دكتور) :

الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى (دار الثقافة - القاهرة) .

جواد على (دكتور) :

المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام (دار العلم للملايين ، النهضة بغداد ، ١٩٧٠) .

جرونباوم :

دراسات فى الأدب العربى . ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم (دكتور) - (دار صادر - بيروت ١٩٦٧) .

حامد عبد القادر (دكتور) :

دراسات فى علم النفس الأدبى - (المعرفة - القاهرة ١٩٣٢) .

حسين عطوان (دكتور) :

مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى - (دار المعارف - القاهرة ١٩٧٤) .

رينيه وليك وأوستن وارين :

نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحى ، (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - بيروت ١٩٧٢) .

زكى المحاسنى :

شعر الحرب فى أدب العرب (دار المعارف - القاهرة ١٩٦٤) .

سيد قطب :

النقد الأدبى : أصوله ومناهجه (ط دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٥٤) .

شكرى فيصل (دكتور) :

تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرىء القيس إلى عمرو بن أبى ربيعة (دار العلم ، د . ت) .

شوقى ضيف (دكتور) :

- التطور والتجديد فى الشعر الأموى (دار المعارف - القاهرة) .
- الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور (دار المعارف - القاهرة ١٩٧٧) .
- العصر الجاهلى (دار المعارف ١٩٦٠) .
- فى النقد الأدبى (دار المعارف ١٩٦٢) .

صلاح الدين الهادى (دكتور) :

أمراء الشعر فى العصر الجاهلى (مكتبة الشباب - القاهرة) .

طه حسين (دكتور) :

فى الأدب الجاهلى (دار المعارف - القاهرة ١٩٣٧) .

عبد العزيز الأهـوانى (دكتور) :

ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر (الانجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٦٧) .

عبد العظيم قناوى (دكتور) :

الوصف فى الشعر العربى (الحلبى ـ القاهرة ١٩٤٩) .

عبد الله الطيب (دكتور) :

المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (دار الفكر ـ بيروت ١٩٧٠) .

كولنجـــــــوود :

مبادىء الفن ، ترجمة أحمد حمدى محمود . (الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة د . ت) .

لاسل آبـر كرمبى :

قواعـد النقـد الأدبى ترجمة محمد عوض محمد . (لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٤) .

محمد زغلول سلام (دكتور) :

تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى . (دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٤) .

محمد عبد الهادى محمود :

نظرية الصورة الفنية عند شعراء مدرسة الديوان (رسالة مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٧٢) .

محمد العوضى الوكيل :

الشعـر بين الجمـود والتـطور (المؤسسة المصرية العامة للطباعة والتأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٤) .

محمد محمد حسين (دكتور) :

أساليب الصناعة فى شعر الخمر والناقة بين الأعشى والجاهليين (منشأة المعارف - الاسكندرية) .

محمد مندور (دكتور) :

النقد المنهجى عند العرب (دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٩) .

محمد النويهى (دكتور) :

الشعر الجاهلى : منهج فى دراسته وتقويمه (الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة د . ت) .

مصطفى سويف (دكتور) :

الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة (دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠) .

مصطفى الشكعة (دكتور) :

مناهج التأليف عند العلماء العرب . قسم الأدب (دار العلم - بيروت ١٩٧٤) .

مصطفى ناصف (دكتور) :

- قراءة ثانية لشعرنا القديم - (الجامعة الليبية ، كلية الآداب - طرابلس د . ت) .
- دراسة الأدب العربى (الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة د . ت) .

نصرت عبد الرحمن (دكتور) :

الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى (مكتبة الأقصى - عمان ١٩٧٦) .

نورى القيسى (دكتور) :

وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية (دار الارشاد - بغداد ١٩٧٠) .

يحيى الجبــورى (دكتور) :

الشعر الجاهلى وخصائصه الفنية - (بغداد ١٩٧٠) .

يوسف خليف (دكتور) :

- تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى (دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٧) .
- الحب المثالى عند العرب (دار المعارف - القاهرة ١٩٦١) .
- حياة الشعر فى الكوفة (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨) .
- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء (دار المعارف ١٩٧٧) .
- الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى (دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨) .

يوسف اليوسف :

مقالات فى الشعر الجاهلى (دمشق ١٩٧٥) .

(جـ) **مراجع أجنبية :**

— The Encyclopaedia of Islam (Leiden).

— Lammens (Henri), Le Berceau de 1' Islam. Romae, 1914.

— Stephen Spender, The Making of a Poem London, 1953

دوريات :

- مجلة الشعر (القاهرة) .
- مجلة عالم الفكر (الكويت) .
- مجلة المجلة (القاهرة) .
- مجلة المعرفة (سوريا) .

الفهـــــرس

الموضـــوع الصفحة

رقم الإيداع ٩٠٠١ / ٨٩
الترقيم الدولى ٢ - ٢٥٢ - ١٧٢ - ٩٧٧

دار غـريب للطبـاعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩